Эп II 19685

Е. С. КОЦ.

КРЕПОСТНАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

ИЗД. СЕЯТЕЛЬ.

23 [illegible] 1939

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
"СЕЯТЕЛЬ"
Е. В. ВЫСОЦКОГО
ЛЕНИНГРАД

1950

Дц 19685

II-4569

Е. С. КОЦ

КРЕПОСТНАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

1939 №10761

ПРОВЕРКА 2007

ПОГАШЕНА

Научная библиотека им. Горького при ЛГУ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
"СЕЯТЕЛЬ"
Е. В. ВЫСОЦКОГО
ЛЕНИНГРАД
1926

Ленинградский Гублит № 10426. Тираж 4000 экз. — 12.

Госуд. учебно-практ. школа-типография. им. тов. Алексеева. Красная, 1.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стран.

Введение 7

Общий очерк.

Экономические условия и причины возникновения крепостной интеллигенции. Внешний и внутренний быт дворян конца XVIII и начала XIX века. Дворовые. Обучение крепостных мастерствам и искусствам. Грамотность дворовых. Эксплуатация обученных крепостных. Положение крепостных интеллигентов среди дворни. Отношение к ним помещиков. Реакция крепостных интеллигентов на свое положение. . . . . 9—43

Крепостная живопись, архитектура и прикладные искусства.

Массовая крепостная живопись. Стенная живопись в помещичьих домах. Портретная живопись. Подражательные способности русского народа. Академия Художеств и крепостные живописцы. Арзамасская академия Ступина. Рисовальная школа Строганова. Крепостные архитекторы. Прикладные искусства. . . . . 44—62

Крепостные художники и архитектора.

В. А. Тропинин. — О. А. Кипренский. — Иван и Николай Аргуновы. — Александр Поляков. — В. Е. Раев. — Мих. Шибанов. — Ф. А. Тулов. — И. К. Зайцев. — И. Бешенцов, каррикатурист. — Л. А. Серяков, гравер. — А. Н. Воронихин, архитектор. — Т. Г. Простаков, архитектор. — Семенов, архитектор. — Архитектор курского помещика . . . . . 63—91

Крепостная музыка.

Обучение крепостных музыкантов. Оркестры. Пополнение крепостными казенных оркестров. Роговая музыка. Хоры певчих. Капелла Шереметьева. Капельмейстеры. Солисты. Обращение с крепостными музыкантами. Музыкальные самодурства. . . . . 92—111

Крепостные музыканты и композиторы.

М. Матинский. — С. Дегтеревский. — Васька-музыкант. — Финоген. — „Флейта". — Неизвестный крепостной музыкант (из рассказов Щепкина). . . . . 112—126

Крепостной театр и балет.

Провинциальные театры: Грузинского, Гладкова и др. Театр Суворова. Театр Шаховского. Театр Каменского. Театр Шепелева. Московские театры. Театр Шереметьева. Крепостные артисты на казенной сцене. . . . 127—159

Крепостные актеры

П. И. Жемчугова (Шереметьева). — М. С. Щепкин. — Е. С. Семенова. . . . . 160—171

Крепостные врачи.

П. Т. Карташев. — Толочанов. — Саша-доктор. . . . . 172—176

Крепостные администраторы, педагоги, судебные ходатаи.

А. И. Поляков. — П. Мягков . . . . . 177—182

Крепостные ученые и технические специалисты.

А. В. Никитенко. — М. П. Погодин. — И. А. Голышев, археолог. С. П. Власов, химик и физик. — Г. Круглов, агроном. — А. Никольский, экономист. . . . . 183—195

Крепостные поэты и писатели.

Т. Г. Шевченко. — И. С. Сибиряков. — Е. Алипанов. Н. Ф. Павлов. . . . . 196—207

Протестанты из крепостной среды.

Семен Олейничук. — Андрей Лоцманов. — Иван Звонаренко. . . . . 208—213

Революционеры из крепостных.

А. И. Желябов. — И. Н. Мышкин. . . . . 214—226

Источники. . . . . 227—232

ВВЕДЕНИЕ.

В наши дни, когда перед рабочими и крестьянами широко распахнулись двери высших учебных заведений, когда одной из насущных задач самой государственной власти является создание рабочей интеллигенции, которая, выйдя из недр рабочего класса, являлась бы его мозгом, проводником его классовых идей и стремлений,—в эти дни небезынтересно вспомнить об интеллигенции далекого прошлого, вышедшей из рядов крепостного крестьянства. По установившейся в литературе терминологии, под названием „крепостной интеллигенции" объединяются все те элементы из крепостной среды, которые, в силу ли собственных дарований, или волею своего барина, посвящали себя занятиям нынешних „свободных профессий". Это были крепостные художники, артисты, музыканты, ученые, писатели, врачи, судебные ходатаи и т. п. Трудно представить себе теперь самую возможность существования такой интеллигенции, трудно представить себе те усилия, ту борьбу и те нравственные страдания, которые выпадали на долю этих людей, возвысившихся над своей средой и обреченных на беспросветное рабство. Русское крестьянство и рабочий класс выдвинули не мало даровитых самоучек, биографии которых издаются для юношества, как образцы высоких стремлений и до-

стижений. Но их борьба и страдания бледнеют при воспоминании о крепостных интеллигентах, при мысли о той страшной зависимости от чужой воли, в которую ставило их крепостное право. Эта зависимость не позволяла им закрепить за собой достигнутые позиции и ежеминутно грозила опасностью быть низвергнутыми с высот интеллектуальной и эстетической жизни в обстановку грубого невежества и азиатского деспотизма. И тем не менее крепостная интеллигенция дала ряд блестящих имен в различных областях науки и искусства.

Нарисовать те экономические, бытовые и психологические условия, в которых нарождалась и существовала крепостная интеллигенция, указать ее роль и значение в отдельных отраслях науки и искусства и дать ряд образов крепостных интеллигентов, начиная от выдающихся одиночек и кончая теми безвестными крепостными, которые бездарно размалевывали стены дворянских домов и изображали на подмостках барских театров классических и мифологических персонажей—такова задача настоящей книги.

Общий очерк.

Крепостная интеллигенция могла возникнуть лишь при определенном экономическом строе общества. Слабое развитие производительных сил, преобладание натурального хозяйства, почти полное отсутствие наемного труда — вот та почва, на которой зародилось и развилось это своеобразное явление. Помещичье имение XVIII и даже начала XIX века было замкнутой, самодовлеющей хозяйственной единицей, существовавшей в значительной степени продуктами собственного производства. Пища, одежда, обувь, предметы домашнего обихода, самые постройки—сплошь и рядом сооружались силами крепостных, без помощи наемного труда. Отсюда, потребность в обученных ремесленниках и мастерах—портных, сапожниках, столярах, поварах и проч. Еще один шаг, и ремесло незаметно переходит в искусство. С развитием материальной культуры, у помещиков пробуждаются новые потребности. Некоторое развитие вкуса и влияние всесильной моды заставляют их заботиться о внутреннем украшении своих домов. На сцену появляется крепостная живопись. Страсть к развлечениям, порожденная праздностью и монотонной скукой деревенской жизни, приводит к созданию крепостных оркестров, хоров певчих и барских театров. Но этого мало: обитатели дворянской усадьбы и их крестьяне нуждаются в медицинской помощи, а достать ее или негде, или очень трудно. В ответ на эту потребность возникает крепостная медицина. Помещики ведут бесконечные тяжбы в судебных и административных учреждениях—и крепостных засаживают за изучение законов. Воспитание и первоначальное обучение дворянских детей также нередко доверяется крепостным.

В крепостной России почти отсутствовал тот слой населения, который сейчас составляет так называемые „свободные профессии". Самыми образованными людьми своего времени были дворяне, но они не нуждались в продаже своей рабочей силы и, если учились и занимались искусствами, то лишь для собственного удовольствия. Когда нужно было пригласить хорошего архитектора, художника, капельмейстера, приходилось обращаться в большинстве случаев к иностранцам, которых в России было не мало, особенно после великой французской революции. Но позволить себе роскошь приглашения иностранных мастеров могли только очень богатые помещики. Остальным приходилось искать другого выхода. Этот выход естественно напрашивался. Он заключался в огромном запасе даровой рабочей силы, в лице крепостных рабов, которых можно было использовать для любой разумной цели с таким же успехом, как и для любой прихоти или чудаческой затеи. Если прибавить к этому удивительные подражательные способности русского народа, отмечаемые рядом современников, преимущественно иностранцев, побывавших в России, то мы получим основные элементы того специфического, оригинального и красочного явления, которое получило у нас название „крепостной интеллигенции".

Чтобы понять и оценить это явление в надлежащей перспективе, необходимо набросать хоть немногими штрихами ту обстановку, в которой оно зародилось и выросло. Что представляла собой дворянская усадьба во второй половине XVIII и первой половине XIX века?*).

До 1762 года дворянство было обязано служить в войсках, и это ставило его в положение почти крепостной зависимости от государства. Молодые дворяне не жили в своих поместьях, где оставались только старики, женщины и дети. Жизнь провинциального дворянства была до крайности проста и примитивна. Дома состояли боль-

*) См. пр. 174, 132, 86, 77, 65, 185.

шею частью из двух деревянных связей, разделенных сенями, и очень мало отличались от крестьянских изб. Устройство дома свидетельствовало о поразительном безразличии не только к минимальному жизненному комфорту, но и к элементарным требованиям гигиены. Болотов, „Записки" которого являются богатейшим источником для изучения дворянского быта в XVIII веке, дает описание усадьбы, в которой он провел свое детство. Две комнаты, из которых одна представляла собой маленький чуланчик, составляли все жилое помещение дома. „Происходило это не оттого, чтобы хоромы наши были маленькие, но обыкновение тогдашнего времени приносило то с собою, что состояли они по большей части в пустых и нежилых покоях". В единственной приличной жилой комнате стены были голы, а вся обстановка состояла из деревянных лавок по стенам „и много, много полдюжинки старинных стульцев", да длинного дубового стола. Притом барские хоромы, по обыкновению того времени, были расположены в самом худшем месте усадьбы, чтобы „из них никуда вдаль было не видно, а все зрение простиралось на одни только конюшни, скотные дворы и сараи" [14]). Это типичная усадьба середины XVIII века. „Чтобы судить о неприхотливости тогдашнего образа жизни, пишет Вигель о пензенских дворянах, надобно знать, что ни у одного из них не было фаянсовой посуды у всех подавали глиняную муравленую (зато было не менее 24-х блюд). У одного Мартынова, владельца 1.000 душ, было с полдюжины серебряных ложек" [23]).

Столь же убого было в то время и внутреннее содержание помещичьей жизни. Общения между соседями почти не было, каждый жил, замкнувшись в своей усадьбе, развлекаясь кто как мог. „Чем же наслаждались наши предки? Успехами хозяйства и пирушками! Наслаждались умолотом, сенокосом, собаками, попойками, песнями дворовых песенников. Наслаждались не видами садов, а их яблоками и грушами... бахчами дынь и арбузов и соленьем впрок" [58]). При такой бедности материальной

культуры, при таком замкнутом образе жизни, еще не было почвы для зарождения крепостного искусства, и единственными представителями крепостной интеллигенции в усадьбах были грамотеи из дворовых, выполнявшие с успехом роли старост, судебных ходатаев да дядек при дворянских детях.

Но вот, в 1762 году, Петр III издает манифест о вольности дворянства, составивший для дворян такую же эпоху, как манифест 1861 года для крестьян. Дворяне получили право выходить в отставку по собственному желанию и жить где угодно, в России или за границей. В деревню устремились теперь новые элементы—люди более молодые, энергичные, побывавшие за границей во время семилетней войны. Нелишенные некоторых умственных и эстетических запросов, они почувствовали потребность общения между собой. Весь уклад помещичьей жизни заметно изменился. Немаловажную роль сыграла в этом и политика Екатерины II, царствование которой недаром считается „золотым веком" дворянства. Широкой рукой раздавала императрица своим вельможам населенные поместья. Именно в это время появились те громадные имения, которые изумляли иностранцев, в которых крестьян считали не только десятками, но иногда и сотнями тысяч душ. Таковы вотчины Меншикова, Шереметьевых (у которых, по замечанию Гакстгаузена, столько же крестьян, как у герцога Нассауского подданных), Салтыкова, Голицыных, Воронцовых, Потемкина, Разумовских и других.

Екатерина окружила себя таким блеском и великолепием, какого до нее не знала Россия. Она не могла, правда, затмить пышности двора Людовика XVI, но подражала ему с успехом. Этим подан был пример блиставшим при дворе знатным вельможам, которые стали задавать тон дворянской жизни. Они построили себе дивные дворцы, украсили их лучшими произведениями искусства, разбили чудесные сады и парки, устроили богатейшие библиотеки и завели у себя крепостные оркестры

и театры. К тому же, с высоты трона дан был лозунг: „Народ, который поет и пляшет, зла не думает". И хотя сама Екатерина не обладала ни любовью, ни вкусом к музыке, но она покровительствовала развитию музыкального и особенно сценического искусства. За богатыми вельможами потянулись помещики средней руки, за Москвой—провинция. Эстетика стала входить в моду. В 70-х годах XVIII века начала развиваться роскошь, которая при несметных богатствах и тщеславии дворян не знала границ, и многих привела к полному разорению.

Надо однако оговориться, что эта роскошь далеко не соответствовала нашим теперешним представлениям. Дома-дворцы московских вельмож, поражавшие своим великолепием, походили на прекрасные плоды, внутри изъеденные червями, ибо внешний блеск едва прикрывал подлинную нищету и чисто азиатскую неряшливость и нечистоплотность. Амфилады комнат с зеркальными стенами и потолками существовали только для парадных приемов, а для жизни отводились жалкие, никогда не проветривавшиеся клетушки, при чем в наименее подходящие для жилья комнаты запихивались обычно многочисленные дворянские дети с их гувернантками, мамками, няньками и пр. Да и в парадных залах и гостиных не раз случалось, что „пол покоробился, на стенах ободраны обои, в беспорядке расставлена потертая мебель, обитая линялым ситцем, и тут же развешаны картины лучших художников, по углам красуются мраморные статуи, обилие бронзы, золота, серебра" [77]). Воздух в комнатах был спертый, освещение жалкое,—большею частью, сальными свечами, которые гасли от духоты. В большинстве богатых московских домов, во время балов и вечеров „с одного конца зала до другого нельзя было различить лица" [48]). Сама Екатерина отмечает в своих записках всю эфемерность этой столичной роскоши: „Нередко можно видеть, пишет она, как из огромного двора, покрытого грязью и всякими нечистотами, и прилегающего к плохой лачуге из прогнивших бревен, выезжает осыпанная драгоценно-

стями и роскошно одетая дама в великолепном экипаже, который тащат шесть скверных кляч в грязной упряжи, с нечесанными лакеями в очень красивой ливрее, которую они безобразят своей неуклюжей внешностью" [67]).

Что же сказать после этого о деревенской захолустной жизни мелкопоместного и среднего дворянства даже в последние десятилетия перед освобождением крестьян? В массе это была жизнь, лишенная всяких удобств, в низких, крошечных комнатушках, в грязи и с насекомыми (тараканов даже нарочно разводили, „на счастье"), жизнь затхлая, грубая и невежественная, полная предрассудков и суеверий.

И все же жизнь богатых дворян была обставлена чисто царственной роскошью. Нет никакой возможности дать о ней хоть слабое представление на этих страницах.

Совершенно изумительно по богатству и красоте было подмосковное имение гр. Шереметьевых, Кусково. Дворец построен был по плану архитектора Валли. В одной из его комнат стены были из цельных венецианских зеркал, в другой — обделаны малахитом, в третьей — обиты драгоценными гобеленами, в четвертой — художественно разрисованы не только стены, но и потолки; всюду античные бронзы, статуи, фарфор, яшмовые вазы, большая картинная галлерея с картинами Рафаэля, Ван-Дейка, Доминикино, Корреджио, Веронезе, Рембрандта, Гвидо-Рени... Роща, озеро, искусственная река, мосты с раззолоченными перилами; „зверинец", до трех верст в окружности, где содержались медведи, лоси, лисицы стада оленей; оранжереи, теплицы и грунтовые сараи; пруды, наполненные дорогими рыбами; беседки, фонтаны, гроты, прелестные особняки, разбросанные в зелени и построенные в различных стилях: „эрмитаж" в мавританском стиле, „голландский дом", „итальянский дом", „храм молчания", „убежище философов", „беседка Трефиль", „философский домик"... И наконец знаменитый, прославленный Кусковский театр... Даже поверхностное описание всех этих чудес заняло бы много страниц [9]). Но

Кусково было только одним из богатейших, но далеко не единственным в своем роде. С царственной роскошью отделан был московский дворец князя Куракина. Дворец гр. Завадовского был трехъэтажный с колоннами и зеркальными окнами. Зал был украшен мраморными статуями и историческими картинами; в гостиной была позолоченная мебель; в доме более ста комнат... Дворец Барятинского в именьи Марьино, Курской губ., „пользовался большой известностью в России... В этой массе покоев сосредоточено было все, что громадное богатство, соединенное с утонченным вкусом, могло придумать" [83])... Куракинское имение Надеждино, Саратовской губ., было прелестно с его „англинским садом", произведениями искусства, дворцом, расположенным на крутой и живописной горе за прекрасной дубовой рощей — этим „столетним памятником быта вельможи Екатерининского века" [133]). Картинные галлереи некоторых московских и петербургских вельмож (Строганова, Голицына и др.) были настоящими музеями. Библиотека гр. Бутурлина была одной из полнейших частных библиотек в Европе где собраны были редчайшие издания классиков [48]).

Все мемуары, описывающие помещичью жизнь того времени, изобилуют страницами, полными веселых воспоминаний о праздниках, балах, охотах, спектаклях и т. д. Особенно это относится к Москве, где жизнь била ключем. „Балы, вечера, званые обеды, гулянья и спектакли сменялись без передышки. Все дни недели были разобраны..., а иные дважды, и часто молодой человек успевал в один вечер попасть на два бала" [48]).

Провинция старалась не отставать от столиц. Управляющий курского имения кн. Барятинского, Инсарский, пишет: „Меня не могло не поражать это царское изобилие, которое я видел в овсем. Вас обыкновенно приглашают не на несколько часов, но на несколько дней, в течение которых вас кормят, забавляют, укладывают спать, пробуждают и опять кормят и забавляют" [84]). Таков был образ жизни помещиков средней руки.

Кузина Герцена, Татьяна Пассек, рассказывает, что отец ее „любил общество и был бы счастлив, если бы мог посадить за свой стол разом всю губернию и угостить песенниками и танцовщиками так же, как ухой из волжских стерлядей, фисташковым мороженым, шампанским и кормленными индейками". А между тем он имел всего 200 душ крестьян в двух деревнях. Из этого незначительного запаса живого инвентаря отбирались несколько мальчиков для обучения мастерствам, так что в течение трех, четырех лет среди дворовых были уже свои столяры, маляры, сапожники и проч. „Стройная карелка Уляша отдана была к цыганам учиться плясать. Дорого купленный за великолепный голос 16-тилетний мальчик Петухов учился петь у Бошарова". Молодая домашняя прислуга обучалась танцам; из имевших хорошие голоса был слажен своими средствами хор певчих" [118]).

Так жило большинство помещиков. Подражение, мода, тщеславие играли огромную роль. Каждому хотелось щегольнуть перед другим своим доморощенным талантом, будь то хороший живописец или специалист, обученный кондитерскому искусству. „Если кто-нибудь из гостей заметит:—Как хорошо настроен ваш рояль. Ваш настройщик, вероятно, Шиммель? — то истинный барин отвечал:— У меня собственный настройщик" [95]). Особенную же гордость каждого помещика составляли, конечно, крепостные, обученные музыке, танцам, театральному искусству, словом, всему тому, что могло хоть несколько заполнить пустоту праздной и бессодержательной жизни. Впрочем, для некоторых, истинно культурных помещиков, относившихся к искусству с любовью и пониманием, организация трупп и оркестров становилась серьезным делом. Для других это было простой забавой, которая ничем не отличалась от псовой охоты и других развлечений.

Порой помещичьи забавы принимали форму причуд и самодурств, которые, в атмосфере безделья и полного самовластия, отличались часто далеко не невинным характером. Если два соседних помещика, желая пригла-

сить друг друга в гости, перестреливались из пушек), [99] — это было безвредное занятие. Но если гр. А. К. Разумовский внезапно поднимался всем домом и ехал, в период весеннего распутья, слушать соловья, то это было уже не так невинно, ибо тысячи крепостных сгонялись для постройки дамб и насыпей для проезда господ [21]).

Одним из типичных самодуров был генерал Измайлов, который не жалел ни вещей, ни людей ради неожиданного и эффектного трюка *). Еще менее невинным и весьма распространенным видом рассеяния деревенской скуки являлось измывательство над человеческими душами и доходящая до сладострастия жестокость с крепостными. Нервная, барыня которая, вместо приема брома, била по щекам свою горничную, и чувствовала себя больной, если у нее не было предлога применить это патентованное средство [182]), — только один из примеров такого рассеяния. Наконец, не менее уродливой реакцией на душевную пустоту и скуку было заведение целого штата дураков и дур, сказочников, шутов и шутих. Последние пользовались иногда привилегией шутовского колпака и бубенчиков и преподносили своим властелинам под видом шутки горькие истины. Вся Москва знала шута кн. Хованского, Савельича, который своими на редкость умными и забавными шутками завоевал себе расположение высшего общества. Он появлялся на гуляньях под Новинским в своей одноколке, в, напудренном парике и в башмаках с пряжками, и, разъезжая между рядами карет, распевал во все горло. Этот самый Савельич однажды обязался чихнуть на каждой из 120 ступеней дома и „вычихал" себе дом у одного богатого причудливого московского вельможи **).

Одним из самых тяжких видов издевательства над личностью было осуществление помещиками своего

*) См. пр. 178, 45, 44.
**) См. пр. 129, 50.

„права собственности" в отношении крепостных девушек. Не ограничиваясь отдельными жертвами, некоторые помещики заводили настоящие гаремы, при чем сплошь и рядом гаремы эти заполнялись крепостными артистками и балеринами, как элементом более утонченным и могущим приправить грубый разврат некоторым ароматом эстетики. У кн. Юсупова в Москве, в особенном доме, помещался его гарем с 15—20 дворовыми девицами. Их обучал танцам известный тогда Иогель. Великим постом, когда прекращались представления в императорских театрах, Юсупов приглашал к себе закадычных друзей и угощал их своим кордебалетом. По знаку господина, танцовщицы „моментально спускали свои костюмы и являлись перед зрителями в природном виде, что приводило в восторг стариков, любителей всего изящного" [2]). Подобным же любителем был помещик Кашкаров. Почти половину его дома занимали 10—12 красивых девушек, предназначенных для услуги 70-тилетнему барину, а несколько девушек особо назначались для прислуги гостям. Генерал Измайлов также имел гарем из 30 красивых девушек которые помещались во флигеле, служившем им настоящей тюрьмой. В окнах флигеля были решетки, и сообщался он только с внутренними комнатами господского дома. Девушки оставались взаперти днем и ночью, лишены были всякого общения даже с родными и сопровождали барина в случае его отъезда. Набор девушек в гарем производился на игрищах, куда свозились они из всех деревень специально назначенным для этой цели лицом. По приказу хозяина девушки предоставлялись и гостям *).

Существенным признаком дворянского достоинства почиталось изобилие дворовых людей. У богатых вельмож они насчитывались сотнями, у помещиков средней руки—десятками. У гр. Орлова в Отраде штат состоял из 500 человек, у гр. Бутурлина (в 30-х годах XIX в.)

*) См. пр. 178, 44, 45.

в имении Бутурлиновке было от 700 до 800 дворовых, у ген. Измайлова—до 800 человек, у кн. Долгорукова—почти $^1/_4$ его крестьян составляла дворню. М. М. Муромцев рассказывает: „Хотя мой отец был умный хозяин, но по принятой общей системе того времени держал множество дворовых; по старым ведомостям видно, что на месячине находилось до 600 душ" [106]). Среднее и мелкопоместное дворянство тянулось за богачами. Зарайский предводитель дворянства уверял, что у него в дворне 160 ртов, а всего 500 душ [71]). Дед Водовозовой, помещик средней руки, имевший 100 с лишним душ крепостных, жил в полуразвалившемся доме, но держал огромный штат прислуги: девок, лакеев, казачков, кучеров и пр. [26]). „Тогда казалось бы непонятным, как можно обойтись без четырех кучеров, смотревших за двенадцатью лошадьми, без трех поваров для господ и кухарок для людей, без двенадцати лакеев, прислуживавших за столом во время обеда (за каждым обедающим стоял лакей с тарелкой) и без бесчисленных горничных в девичьей" [95]). У Головина, имевшего 300 человек дворовых, обед состоял из сорока кушаний, и для каждого кушанья был особый повар, а господину прислуживало 12 официантов [100]). Один мемуарист пишет: „У дверей каждой комнаты непременно стоял лакей, и каждый из этих лакеев имел особое наименование. Все они стояли в почтительных позах, и только один толстый дворецкий имел право прислоняться к притолоке"... [33]).

Вся эта масса людей, главное назначение которых состояло в том, чтобы придавать блеск помещичьей жизни, проводила большую часть времени в притупляющей праздности. „Толпа дворовых наполняла переднюю: одни лежали на прилавке, другие, сидя или стоя, шумели, смеялись и зевали от нечего делать. Спертый, удушливый воздух царствовал в этой комнате" [23]). У генерала Измайлова обязанности каждого из лакеев были строго определены и состояли часто в одном каком-либо действии—набивании трубки, докладе о гостях, снимании

нагара со свеч и т. п. Остальное время проводилось в праздности или вязаньи чулок и сетей. Н. И. Мердер вспоминает: „В доме оба этажа с утра до вечера кишели народом, молчаливо и осторожно шмыгающим босыми ногами по длинным коридорам, темным проходам, по лестницам, подвалам и чердакам. Все эти люди были бледны и серы, как привидения, с постоянным выражением испуга и готовности бежать исполнять приказания в глазах" [101]). К этому несметному количеству дворни присоединялась еще целая толпа приживальщиков, приживальщиц, нянек, мамок, турчанок, калмычек, арапов, карликов, дураков и шутов. Что-то дикое и нелепое было во всей этой обстановке, пропитанной специфическим, чисто русским самодурством.

Помещик мог при желании всю свою жизнь, будничную и до ужаса бедную содержанием, превратить в сплошной церемониал. У некоторых вельмож на этой почве положительно развивалась мания величия, и они пытались пародировать у себя обстановку монархов. Своим верноподданным они давали наименования гофмаршалов, камер-юнкеров, фрейлин и т. п. Князь Куракин сочинил себе нечто подобное дворам Дармштадтскому и Веймарскому. Князь Голицын учредил в своем подмосковном имении настоящий придворный штат. Кроме парадных выходов, он устраивал для своих „придворных" из крепостных особые балы. Он покупал на рынке для своих „дам" поношенные атласные и бархатные платья и обшивал их галунами. „В ярко освещенный зал собирались приглашенные... княжеский оркестр играл торжественный марш, и под звуки его князь выходил в зал, опираясь на плечо своего гофмейстера. Бал открывался полонезом, при чем хозяин шел со своею статс-дамою, которая предварительно целовала его руку"... [65]).

Содержание всей этой массы людей, оторванных от производительного труда и развращенных праздностью, стоило помещикам настолько дорого, что многие из них дошли до полного разорения. Так, в мае 1816 г. было

заложено 600 имений с населением в 300.000 крепостных [81]). Однако, тщеславие, мода и уродливое понимание дворянского достоинства мешали даже наиболее просвещенным и трезвым из дворян отказаться от своего „придворного штата", придававшего пышность и блеск их жизни. „Неужели нашего брата заставить в самом деле жить, как немца, с одним слугой?"—возмущенно восклицали они [71]). Некоторые оправдывали изобилие ненужной прислуги „семейным началом", жалостью к старым слугам, которые выросли в доме и стали как бы членами семьи [41]). Этот довод не лишен основательности, но он нисколько не объясняет факта перевода в дворовые массы молодых крепостных, которые составляли основное ядро дворни. Приезжавшие в Россию иностранцы бывали поражены такой непроизводительной растратой человеческой рабочей силы, считая это явление столь же ненормальным, как и опасным для дворян *). То же сознавали и более просвещенные русские современники. Гр. Киселев писал в своей „Записке о крепостном состоянии" в 1841 г.: „Дворовые люди составляют самую дурную сторону крепостного права... Дворовый человек это домашнее животное, материальные нужды которого удовлетворяют только для того, чтобы поддержать его существование и затем распоряжаться им по прихоти... Цель его существования есть полное отрицание от собственной воли, всегдашнее повиновение господину"... [71]). Наконец, правительство обратило внимание на непомерный рост дворовой челяди и решило остановить его путем законодательного вмешательства. Перед самой отменой крепостного права был издан закон, ограничивающий перевод крестьян в дворовые, число которых в тот момент дошло уже до 322.783 человек [132]).

Среди всей этой толпы дворовых людей многие заняты были, конечно, работами по дому и хозяйству и некоторая часть занималась квалифицированным трудом—реме-

*) См. пр. 147, 56, 62.

слами и искусствами. Почти каждый помещик, как уже было сказано выше, считал необходимым обучить более способных из своих крепостных разным мастерствам и профессиям, чтобы иметь всегда под рукой нужного специалиста. Знатный вельможа Орлов сам характеризует это явление следующими словами: „Теперь может быть кстати поговорить о странном собрании слуг, окружавшем вельмож—своеобразного типа слуг, которыми наполнены были дома вельмож XVIII столетия и первой четверти XIX. Из крестьянского сословия брались мальчики, которые отдаваемы были в обучение различным искусствам и ремеслам; кроме того, что таким образом имелись свои портные, башмачники, шорники, коновалы, садовники, фельдшера, аптекаря, часовщики и пр. — было весьма приятно иметь и артистов, содействовавших удовольствию жизни, и полезные ремесла бывали нередко соединяемы с приятными искусствами в одних и тех же лицах: иной, работавший в столярной утром, являлся вечером актером на театре" [113]).

Помещики не жалели средств на обучение своих крепостных. Они посылали их учиться в Петербург и Москву, иногда в высшие учебные заведения, в Академию Художеств и т. п., и платили за них большие деньги. Часто отбор мальчиков для обучения производился наудачу: „Этот должен быть сапожником, тот маляром, третий часовщиком, четвертый музыкантом" [16]). „Тогда было так обычно, вдруг ни с того, ни с сего помещику вздумается крестьянина преобразить в дворового или отдать его в сапожники, портные; иногда это считалось даже особой милостью и никто не заботился, желает ли он и его семья перемены своей участи" [69]). Понятно, что результаты получались далеко не всегда блестящие. Крепостные чувствовали, что учатся не для себя, и проявляли крайнюю беспечность и отсутствие интереса к своему ремеслу [90]). По свидетельству Кропоткина „лишь немногие выучивались в совершенстве ремеслу. Портные и сапожники могли шить платье и сапоги только на при-

слугу, когда же нужно было действительно хорошее пирожное, его заказывали у Трамблэ, а кондитер в это время играл на барабане в крепостном оркестре" [95]).

Еще больше относится все сказанное к обучению изящным искусствам. Француз Де-Пассенан пишет: „Многие крепостные получают, благодаря заботам своих господ, уроки рисования, скульптуры и т. п., но грубые методы, которые употребляются для их образования, вместо того, чтобы создать из них артистов, приводят лишь к превращению их в дурных ремесленников" [56]).

Да и самые методы использования знаний обученных артистов отличались необычайной элементарностью и грубостью. „Помещик просто приказывал начертить план, вылепить статую, написать картину, скомпозировать музыку, и если почему-либо ему не нравилось выполнение его затей— крепостной художник наказывался тут же розгами" [39]).

Было бы несправедливо, однако, ограничиться этими показаниями, так как некоторые другие современники свидетельствуют, напротив, об удивительном искусстве обученных крепостных. Так, в великолепном имении кн. Барятинского, Курской губ., находились сотни обойщиков, слесарей, каретников, штукатуров, лепщиков, позолотчиков, резчиков и т. п. мастеров. „Село Ивановское, столица владений князя, было благодатным центром для всей Курской губернии. Каждый, кому нужно было заказать хороший экипаж, прочную мебель, кто отделывал дом, нуждался в хорошем мастере, обращался туда" [83]). Фон-Риттер рассказывает, что еще в его время в провинции попадались прекрасные доморощенные повара, кондитеры, портные и даже музыканты и живописцы [134]). Бурьянов [16]) перечисляет ряд имен „знаменитых и известных повсеместно" мастеров и артистов, известность которых не перешла повидимому за пределы своей эпохи. Но мы увидим ниже, что список имен, дошедших до потомства, достаточно длинен, несмотря на то, что в него вошли далеко не все даровитые личности из крепостной среды.

Обучение ремеслам и искусствам при освобождении принесло большую пользу крепостным ремесленникам и артистам, так как ставило их в гораздо лучшее положение, чем остальную дворню, привыкшую к тунеядству и ничего не умевшую делать.

Специальности, которым обучали крепостных, были крайне разнообразны. В штате графа Кир. Гр. Разумовского в Батурине, состоявшем из 261 человека, числились между прочим на ряду с лицами административного персонала, на ряду с множеством хозяйственной и „декоративной" прислуги и мастеровыми самых разнообразных профессий—1 капельмейстер, 14 музыкантов, 18 певчих, 3 живописца, 1 подлекарь и даже 2 геодезиста [7]). В штате графа Орлова были и более оригинальные должности. Там „хотя и не было в строгом смысле астронома, поэта, богослова, однако был человек, особо приученный поджидать к определенному часу появления на небе звезды или планеты, и о том докладывать; были и доморощенные поэты. Наконец, было в Отраде лицо, исправлявшее должность богослова: между разными людьми, которые читали вслух графу, по причине слабости его зрения, находился камердинер, необыкновенно расположенный к религиозным словопрениям и заводивший их, когда граф вступал с ним в рассуждения" [113])...

Многие из крепостных артистов и музыкантов совмещали, как уже было упомянуто, по несколько должностей переходя с театральных подмостков к столярному станку и от кисти живописца к малярной работе, либо к прислуживанию за барским столом. Еще тяжелее было для этих людей, оторванных от крестьянской работы и отвыкших от нее, если по прихоти барина их переводили обратно на пашню, а это случалось нередко. Достаточно вспомнить мучительные переживания крепостного Цевловской, Васьки-музыканта, в связи с намерением барыни перевести его на земледельческую работу или на оброк, чтобы понять, сколько драматизма заключал в себе этот с виду незначительный факт. „Не могу, видит бог не могу,

сударыня,— умолял Васька, валяясь в ногах у барыни,— ни с землею орудовать, ни оброк вам выплачивать... Ведь, когда я простым деревенским парнем состоял, я косил и пахал, все делал, от земли не отлынивал. Покойный барин приказали по музыке итти... По музыке пошел, ведь этому уже теперь 13 годов, как я от земли оторвался... Как же мне теперь к ней приспособиться? Тоже и насчет музыки. Два с половиной года обучался... да ведь если в оркестр проситься, не то что в столицу, а даже в большой город, так сказывают—читка нот без запинки требуется, быстрота, легкость игры... Куда же мне! Ведь у покойного барина я в музыке дальше не пошел,—они ведь приказывали мне других обучать или играть то, что я знаю. А разве я виноват, что барин не позволяли мне дальше учиться? Может о ту пору я из-за этого самого по ночам слезы кулаками утирал! А пикнуть, перечить не посмел! ...Как же я посмею обещать выплачивать вам оброк своей скрипкой?" [26])...

Для живой иллюстрации факта перевода ремесленников и артистов на пашню приводим документ того времени—приказ генерала Суворова [143]):

Николай Ярославцев		оставить при смотрении дома и управлении, как в науках знающего.
Василий Ерофеев		по домовой канцелярии управлять и учить других на инструментах.
Ефим Яковлев Алексей Егоров Алексей Патрикеев, портной		можно посадить на пашню.
Герасим Васильев Андрей Макаров Иван Васильев Наум Соколов Иван Ярославцев	музыканты	также на пашню.

Интеллигентные, образованные и даже просто грамотные крепостные составляли, конечно, в эту эпоху редкое исключение. В этом нет ничего удивительного, если припомнить общий фон тогдашней жизни. Во второй поло-

вине XVIII в. большинство помещиков были безграмотны или полуграмотны. Не говоря о провинции, даже в Москве „высшее общество было далеко не на высокой ступени умственного и нравственного развития—под золотом расшитыми кафтанами таились старинные грубые нравы" [129]). „Генерал-аншеф Чернышев, подобно прочим сенаторам, не обучался другим наукам, кроме военной экзерциции" [132])... Председатель Олонецкого суда, по свидетельству Державина, „худо знал грамоту". В XIX веке уровень просвещения несколько повысился, но все же был еще очень низок. Мы не говорим здесь о блестящих исключениях, о высоко образованных дворянах, стоявших на уровне европейской образованности того времени, о декабристах, опередивших Россию чуть ли не на целое столетие В массе среди дворян царило грубое невежество.

Этому низкому уровню образования вполне соответствовало и воспитание дворянских детей. Первыми воспитателями их сплошь и рядом были крепостные дядьки, а затем их сменяли разные проходимцы—французы и немцы,—которые на своей родине в лучшем случае занимались парикмахерским искусством. При этих условиях „воспитание детей почти ничего не стоило" [58]), но зато ничего и не давало. Бывали и русские учителя из духовного звания, преимущественно, семинаристы, которых помещик не брезговал и выпороть на конюшне [131]) В конце XVIII века положение несколько улучшилось, так как среди эмигрантов, нахлынувших в Россию после французской революции, было немало людей образованных и педагогов по профессии. Кроме того, появились специально дворянские учебные заведения, куда помещики посылали своих детей, не опасаясь, что они смешаются с толпой разночинцев.

Неудивительно, что при таком состоянии образования в правящем классе, крепостные рабы должны были представлять собой почти сплошь безграмотную массу. Действительно, сельских школ почти не существовало при крепостном праве. Во всей России в 1828 г. было всего

600 народных училищ, из которых громадное большинство находилось в городах [144]). К тому же ни помещики, ни правительство нисколько не были заинтересованы в образовании крепостных. Тульские помещики, совсем накануне освобождения, не стеснялись откровенно говорить, что „грамотность для мужика более вредна, нежели полезна" [169]). Но и тут бывали, конечно, исключения. В имении Николая Муравьева было учебное заведение, в котором 60 крестьянских детей воспитывались так хорошо, что через 4 года могли быть управителями имений [144]). В имении Мещерского и др. были народные школы, в которых преподавали лица из духовенства, а иногда им помогали дочери помещиков. В Данковском училище обучались вместе дворянские дети и крепостные мальчики [102]).

Наконец, сами помещики заботились иногда, конечно больше всего в своих интересах, о грамотности дворовых. В XVIII в., когда еще в поместьях жили одни старики и женщины, грамотей из дворовых был обычной фигурой. Он выполнял все обязанности по управлению имением, ходил по судам и административным местам, учил барских детей. Типичным представителем таких грамотеев является дядька Андрея Болотова, Артамон. Вспоминая о старинной жизни XVIII в., Дмитриев рассказывает, что в одной из соседних с ним деревень „было много дворян и дворянок, и во всей деревне был только один грамотник, дворовый человек одной из барынь, Фадька, который писал за всех письма к мужьям и родственникам, когда они были в отлучке" [58]).

Позднее грамотные дворовые встречаются все чаще и чаще. У помещика Сербина вся прислуга была грамотна. „Дед сам обучал некоторых и поставил им в непременную обязанность выучить и своих детей чтению и письму. Буфетчик записывал расход, староста вечером подавал записку о полевых работах, даже повар получал иногда письменные заказы обедов. Орфографии, конечно, не требовалось, но пропуск слога или буквы не оста-

вался без замечания"... [55]). Листовский пишет: „Молодые наши лакеи были все грамотные. Как только мои родители переехали в Уфу, всех дворовых мальчиков стали отдавать в уездное училище. Один из них так скоро и хорошо писал, что, сопутствуя братьям, а потом и мне в Казань, переписывал для нас лекции" [97]). У помещика Киреевского „из пятнадцати человек мужчин комнатной прислуги шесть были грамотны и охотники до чтения; книг и времени было много". Повидимому, эти дворовые были довольно развиты, потому что в помещичьем доме устраивались при их участии сравнительно интеллигентные игры и забавы. Так, однажды, камердинер „явился Езопом и рассказывал наизусть басни Хемницера со своими прибаутками. Другой комнатный предстал в облачении архиерея, и, поставив перед собою аналой, начал говорить проповедь, с шутливым, хотя приличным, тоном и содержанием" [173]). У Тургеневых также вся прислуга была грамотна, и „одну даже девочку вместе с барышней обучали по французски, а именно: списывать с книги, потому что Варвара Петровна (мать писателя), читавшая только французские романы, любила делать из них выписки. Для этого собственно учили девочку французскому чтению и письму—и она должна была выписывать из книг места, отмеченные карандашем" [69]). Иногда дворовые были не просто грамотны, а начитаны и хорошо знали иностранные языки.

Обучение крепостных удовлетворяло не только хозяйственным и эстетическим запросам помещиков. У большинства основным моментом было тщеславие, желание блеснуть перед другими своими доморощенными талантами. Были, однако, во всем этом и иные, более корыстные мотивы. Обученного ремесленника и артиста можно было использовать, отпустив его на оброк и установив этот оброк, соответственно с знаниями и умениями крепостного. Кн. Голицын получал со своего дворового живописца 5 р. в год, а с остальных крестьян по 2 р. Но это сравнительно низкий оброк, бывали и гораздо

более высокие. Так, Семевский приводит случай, когда крепостной художник платил своему барину 50 р. в год [149]). Иногда взимание оброка соединилось с работой в барском доме и с обучением рисованию или музыке барских детей.

Были и другие виды эксплуатации крепостных музыкантов и артистов. Оркестры и хоры певчих увеселяли народ на ярмарках в губернском городе, там же и крепостные артисты „ломали камедь", а выручка шла в карманы помещика. Порою эта выручка оказывалась даже его единственным источником существования. Так, разорившийся кн. Вяземский посылал свой крепостной оркестр играть для своего прокормления [129]). Отдельные артисты также часто нанимались в городские театры в пользу барина, а некоторые из помещиков сами содержали труппы в городах и эксплуатировали их, как настоящие предприниматели - антрепренеры, давая платные спектакли.

Наконец, был еще один способ вернуть с лихвой затраты по обучению крепостных. Крепостных, в том числе и интеллигентных, продавали вместе со скотом и предметами домашнего обихода. Об этом открыто печатались объявления в газетах. Так, например:

„Продается 3 лошади, 2 жеребца гнедопегих по 4 года да один мерин темнобуланый, 3 лет, аглинской породы. В оном же доме продается музыкант, который играет на фаготе и начинает петь баса, очень хорошо выучен читать и писать, 15 лет".

„В 1 части в приходе Николая Чудотворца Мокрого, в типографии Зедербана, под № 101, продается дворовый холостой человек 17 лет, знающий читать и писать по русски, также набирать книги с великим успехом по французски, по немецки, по итальянски по латыни и на прочих языках, сверх того и на скрипке играть,".

„Продается горничная девушка, 16 лет, имеющая хороший голос, поет очень искусно и потому через сие уведомляются любители театров, что оная девушка может искусно играть театральные роли, а потом убирать господ и для стола приготовлять хорошие кушанья" [105]).

Когда в 1801 г. запрещено было публиковать объявления о продаже людей без земли, крепостных стали свозить для продажи на ярмарки; сюда же попадали и артисты.

Цены на крепостных были очень разнообразны, в зависимости от пользы, которую можно было извлечь из данного лица. В Екатерининское время, при продаже с землей, душа ценилась от 70 до 120 р. в начале царствования и до 200 — в конце, без земли — значительно дешевле. Музыканты же и артисты ценились очень дорого, хотя цены на них далеко не всегда все же превышали цену борзого щенка, продававшегося за 3.000 р. Фельдмаршал Разумовский продал свой оркестр Потемкину за 40.000 р. — по 800 р. за душу. При Екатерине правительство выкупило на свободу художника за 1.000 р.[96]). Яньковы продали своего живописца Озерова с женой и дочерью за 2.000 р.[10]). За актеров мужа и жену Кравченковых с шестилетней дочерью, которая мастерски танцевала качучу и тампет, гр. Каменский уступил Афросимову целую деревню в 250 душ. Камердинер Демидова, человек огромного роста, осанистый и „всезнающий" был куплен у гр. Панина за 3.000 р.[13]). Одна крепостная актриса была куплена за 5.000 р.[56]). Выкуп Щепкина обошелся почитателям его таланта в 8.000 р.. Романович-Словатинский слыхал об одном крепостном скрипаче, за которого другой помещик предлагал владельцу 20.000 р. Черткова продала Юрасовскому за 37.000 р. „крепостной музыкальный хор, преизрядно обученный музыке, образованный в искусстве сем отменными, выписанными из чужих краев, сведущими в своем деле музыкальными регентами, всего 44 крепостных музыканта, их жены, дети и семействы, а всего-навсего с мелочью (т.-е. со стариками и детьми) 98 человек"[49]).

Таким образом, помещики были во всех смыслах заинтересованы в обучении крепостных различным мастерствам и искусствам. Они от этого только выигрывали. Посмотрим теперь, как отражалось это обучение на самих крепостных.

Обучение наукам и искусствам прежде всего вырывало дворового из его среды. Он становился „деклассированным" человеком, отставшим от одних и не приставшим к другим. Чувствуя собственное превосходство, тяготясь жизнью и нравами дворни, такой полуинтеллигент начинал уединяться и обособляться от своих бывших товарищей, вызывая этим их зависть, раздражение и насмешки. Музыкант Хлюстина, Финоген, очень тяготился своим положением межеумка. „Не принятый в общество людей более развитых, которые по понятиям того времени чуждались плебеев, и уйдя далеко вперед своих собратьев дворовых, он жил в одиночестве, удаляясь в свою комнату при первой возможности" [110]). Васька-музыкант, прежде любимый крестьянами за то, что играл и отплясывал на всех свадьбах, после двухлетнего обучения музыке за пределами поместья, сделался объектом бесконечных издевательств остальных крестьян. Они презирали его за то, что он учился музыке. Ученье грамоте они допускали, потому что „ученье — свет, а неученье — тьма; обучаться грамоте пользительно для человека, ну, а учиться тринкать-бринкать да пиликать на скрипке — терять на это время для крестьянина зазорно и перед людьми и перед богом". И даже то, что учился Васька не по своей, а по барской воле, не убеждало их: „Вестимо баре, что бывало вздумают, то и делают с человеком. А ведь, ежели что неподобное, непереносное паны затевали с крестьянами, — веревку и о ту пору всегда можно было добыть"... И Васька терпел вечные насмешки крестьян за то, что вынес такой позор, как обучение музыке, и представлял на „киякирах" (в театре), за то, что не бил свою жену, за то, что отвык от крестьянской работы [26]).

Каково было отношение помещиков к интеллигентным крепостным? Считались ли они с этими людьми, стоявшими подчас неизмеримо выше их по своим знаниям и талантам? Показания современников отмечают, конечно, лишь наиболее вопиющие случаи издевательств и жестоко-

стей над личностью крепостных интеллигентов, но по ним можно судить приблизительно и об общей картине. Здесь была своя логика вещей, и самым гуманным из помещиков трудно было через нее перешагнуть. В основе этой логики лежала привычка смотреть на крепостного, как на свою собственность, как на вещь, а не как на человеческую личность. И когда эта личность, под влиянием благоприятных внешних условий, расцветала и выявляла скрытые в ней возможности, — помещик закрывал глаза и продолжал третировать ее попрежнему. Единственным выходом из неразрешимого противоречия, которое создавалось обучением крепостных людей в высших учебных заведениях, в Академии Художеств, за границей — был отпуск их на волю. Но помещики были тщеславны и считали, что талант крепостного является их собственностью в той же мере, как его рабочая сила, его душа, как и его тело. Поэтому они крайне неохотно отпускали таких людей на волю. Даже такие просвещенные вельможи и меценаты, как графы Шереметьевы, которые с любовью и заботой выращивали таланты своих крепостных, не любили, „когда от них уходили какие-либо заметные люди: певцы, музыканты, ученые и т. д.—Чем вам плохо у нас?—говорили таким господам Шереметьевы" [82]). Нужна была громадная жажда свободы и настойчивость, нужно было усиленное давление со стороны общества и вмешательство влиятельных сановников, нужна была, наконец, весьма внушительная сумма денег, чтобы добиться отпуска на волю человека, уже завоевавшего своим талантом всеобщее признание и симпатии. Изредка бывали, правда, случаи добровольного освобождения. На счастье русской живописи и архитектуры, такие большие таланты, как Кипренский и Воронихин получили свободу без борьбы и страданий. Впрочем, один из них был незаконным сыном своего владельца, другой был крепостным покровителя искусств, известного мецената Строганова. Но это были исключения. В большинстве случаев освобождения добиться было крайне трудно. Доста-

точно вспомнить историю освобождения профессора Никитенко, великого артиста Щепкина, большого художника Тропинина, поэта Шевченко и целого ряда других талантливых крепостных.

Сколько нравственных мук было связано с этим освобождением, зависевшим от барского каприза, от случайного настроения минуты! С.-петербургское общество поощрения художеств предложило владельцу талантливого художника Мясникова выкуп в 2.000 р. Помещик раньше сам обещал Мясникову отпустить его по окончании школы Ступина, но тут, почуяв, что его крепостной не простой богомаз, а настоящий художник, он отказался дать ему свободу и приказал немедленно собираться в поместье. Мясников застрелился [152]). Один крепостной, учившийся в Академии Художеств и подававший большие надежды, собрал по подписке среди своих доброжелателей требовавшиеся для выкупа 3.000 р. Но когда он принес эти деньги своему барину, тот объявил, что передумал и не согласен дать вольную иначе, как за 5.000 р. Об этом было доложено президенту Академии Художеств, вел. кн. Марии Павловне, та написала жадному крепостнику любезное письмо, с просьбой отпустить за эту сумму, так как больше собрать оказалось невозможно. Письмо это принес сам художник. Прочитав письмо, помещик сперва отправил несчастного художника на конюшню и велел там дать ему 25 розог за то, что тот осмелился вмешать в свое дело высокопоставленную особу, а затем поспешил исполнить желание великой княгини [119]).

Далеко не всем удавалось освободиться даже такой ценой. И тогда приходилось, стиснув зубы, сносить свою участь. Художник, приобщившийся к мировому искусству, горевший жаждой творчества, должен был в лучшем случае увековечивать для потомства физиономии своих мучителей, писать иконостасы, копировать чужие произведения и размалевывать стены и потолки барских домов Он должен был насильственно подавлять свою творческую индивидуальность, во всем потакая фантазиям и

самодурным прихотям господина. Его положение было много хуже, чем положение какого-нибудь бедняка-самоучки, своим трудом и талантом выбившегося на широкую дорогу. В судьбе такого самоучки не было этих потрясающих контрастов, которые чаще всего и вызывали самоубийства среди крепостных интеллигентов. Совсем как в детской сказке, в золотой карете, запряженной мышами, попадали они прямо из лакейской в шумную столицу, или под синее небо Италии, в среду культурных, образованных людей, с которыми становились на равную ногу, забывая о своем рабстве. И вдруг сон кончался, заколдованный мир рушился, но увы... не забывался.

А старый мир, из которого на время удалось вырваться, был не только сер и будничен, но страшен и жесток. Мы знаем случаи, когда художникам, получившим образование в Петербурге, приходилось в поместьи, на ряду с своей работой, красить кровли и колодцы, а то и пасти свиней. Прекрасный художник и человек с чуткой и нежной душой, Тропинин, откладывал в сторону свои кисти, брал в руки тарелку и салфетку и становился за стулом своего барина. Блестящий художник Поляков должен был ездить на запятках кареты своего господина [130]).

Еще один шаг, и мы доходим до самого страшного — до телесного наказания, возможность которого постоянно висела над каждым из крепостных, не исключая музыкантов и артистов *). Правда, случаи телесного наказания тех выдающихся крепостных одиночек, имена которых вошли в историю русского искусства и науки, были повидимому редки, ибо в их биографиях, полных нравственных мук и страданий, почти не имеется соответствующих указаний. Однако... Аракчеев в своем чудесном имении Грузино сек за малейшую провинность своего крепостного архитектора „профессора академии" Семенова [38]). Случаев наказания крепостных интеллигентов, менее из-

*) Здесь следует, однако, оговориться, чтобы не утратить правильной перспективы, что законодательная отмена телесного наказания даже для дворян последовала лишь в 1785 году.

вестных, можно привести очень много. В приказе Орлова дворецкому от 1796 г. читаем: „Высечь Бабакина (архитектора) за то, что он, несмотря на запрещение, снял кружала из-под свода и вторично уронил свод в кузнице". Если так расплачивался Бабакин за недостаток полученного им специального образования, то еще ужаснее было, когда такая расплата являлась результатом самодурных притязаний помещика на свою непогрешимость, связанных с уверенностью, что власть его простирается не только на людей, но и на законы природы. Таков потрясающий случай, описанный Стаховичем со слов артиста Щепкина, с курским архитектором, которого помещик заставлял строить плотину по своему плану и вопреки элементарным требованиям строительной науки. Вода каждый раз прорывала плотину, но никакие мольбы архитектора не помогали—помещик настаивал на своем плане. А за прорыв плотины архитектора секли. Секли каждый раз, до тех пор, пока он не бросился в реку [160]).

Музыкант Карп, гордость своего хозяина, прислуживал за столом с рогаткой на шее, а после обеда, уже без рогатки, исполнял соло или участвовал в квартете Бетховена, играя первую скрипку, с московскими музыкальными знаменитостями двадцатых годов, и всех восхищая своею игрой [160]). О крепостном мальчике отца Т. Пассек, Петухове, купленном за большие деньги и обладавшем дивным голосом, Т. Пассек пишет: „бывало драли и певца".

Лица высшего административного персонала из крепостных, хорошо грамотные и часто очень интеллигентные, также часто подвергались наказаниям. Кропоткин описывает картинку из своего детства: „Отец зол с утра. Зовет настройщика и помощника дворецкого, Макара, и начинает высчитывать ему все его недавние прегрешения и проступки. Потом пишет записку: „Послать Макара с этой запиской на съезжую. Там ему закатят сто розог". В доме ужас и оцепенение. За обедом никто не дотрагивается до супа. Макара нет. Отец приказывает позвать его, но он не является. После вторич-

ного приказания Макар входит бледный, с искаженным лицом, пристыженный, с опущенными глазами. Отец глядит в тарелку... Слезы душат меня. После обеда я выбегаю, нагоняю Макара в темном коридоре и хочу поцеловать его руку, но он вырывает ее и говорит не то с упреком, не то вопросительно: „Оставь меня, небось когда вырастешь, и ты такой же будешь?"... [95]).

У матери Тургенева был очень интеллигентный домашний секретарь Фед. Ив. Лобанов. Варвара Петровна была женщина умная, но властная, и от ее деспотизма страдали не только крепостные, но и собственные ее сыновья, которым она в буквальном смысле отравила жизнь. Крепостным у нее было тяжко. „Однажды Варвара Петровна в гневе схватила со стола хлыст и уже готовилась нанести им удар своему секретарю, но Лобанов, вырвав у нее из рук хлыст, отбросил его далеко в угол комнаты"... Лобанов не был подвергнут телесному наказанию, но был сослан в одну из дальних деревень, а жена и дети его оставлены в Спасском [92]).

Но самым тяжким было положение заурядных музыкантов и певцов, составлявших барские оркестры и хоры, и участников крепостных трупп. Материал, имеющийся по этому вопросу, будет приведен нами в главах о крепостной музыке и о крепостном театре. Здесь же мы ограничимся, для иллюстрации, очень характерной выдержкой из известных „Записок сельского священника":

„Н. И. унаследовал от отца любовь к пению и музыке до страсти... Однажды к нему приехал из Петербурга знаменитый духовный композитор. Позвали певчих. Н. И. и гость его всею душою впились в пение: сидят, слушают, не шевельнутся, не дышат. Вдруг Н. И. самым нежным, самым отеческим, преисполненным ласки тоном, протяжно сказал: — Ах, Феденька! — Один из теноров покраснел и незаметно попятился назад; потом дальше и дальше, тихонько и наконец вышел. Минут через 15 этот тенор, красный уже совсем, пришел опять, незаметно пробрался на свое место и стал петь снова. Вечером брат мой

спросил разъяснения.—Это у нас значит, что Феденька ходил на конюшню, там ему задали 25 горячих, вот он и покраснел...—Ну, а если кто ошибется 2 или 3 раза?—Так что ж? Разве у барина леса на розги не достанет? Отпорят и 2, и 3 раза. У нас и барин, и управляющий люди добрые, лесу для нас не жалеют"... [73]).

Нетрудно себе представить, какова была реакция крепостных интеллигентов на свое положение. Немецкий историк Шлецер рассказывает, что, живя в России, имел русского слугу—крепостного, которого он приучил списывать для своих научных работ летописи и другие русские манускрипты. Однажды, после того как слуга его напился Шлецер сделал ему внушение, указав, что он мог бы составить себе счастье, если бы трудился и вел порядочную жизнь, потому что он пишет уже так хорошо, как немногие в его лета. Слуга выслушал его до конца и потом сказал:—Я крепостной человек.—„Эти слова, заключает Шлецер, проняли меня до костей. По прошествии 37 лет все стоит передо мной этот человек, я все еще вижу равнодушную физиономию, слышу глухой голос, каким он повидимому бесчувственно, без всякого выражения горечи, произнес эти слова. Да будет проклято крепостное рабство!" [112]).

Одна перспектива вернуться из учебного заведения, где воспитанник пользовался сравнительной свободой, в прежние цепи, повергала крепостного в полное отчаяние. „Покойный профессор Павлов рассказывал поразительные примеры о воспитанниках Московской земледельческой школы из помещичьих крестьян. Он вел переписку со своими учениками, и письма их были наполнены большею частью раздирающими жалобами на чувство неволи, которая при их образовании делалась невыносимой. Один мальчик, после двухлетнего управления имением, просил у помещика, как милости, как награды за его беспорочное усердие, отдать его в солдаты. Помещик удовлетворил его желание" [71]).

Никитенко, будучи еще сам крепостным, увидел как-то в доме гр. Головкина мальчика лет 14-ти, снимавшего

прекрасную копию с Рубенса. „Я говорил с ним, пишет Никитенко, в нем определенные признаки таланта, но он уже начинает думать о ничтожестве жизни, предаваться тоске и унынию. Граф ни за что не хочет дать ему волю. Что будет из этого мальчика? Теперь он самоучкой снимает копии с Рубенса. Через два или три года он сломает кисти, бросит картины в огонь и сделается пьяницей или самоубийцей. Граф Головкин, однако, считается добрым барином и человеком образованным. О,' Русь! О, Русь!" [109]).

Картина, нарисованная Никитенко, к сожалению, соответствует действительности. Трагический случай сохранил нам в своих воспоминаниях Де-Пассенан. Один русский барин, имевший у себя громадный оркестр из крепостных, послал самого талантливого из своих музыкантов в Италию учиться. Через несколько лет он уже удивлял итальянцев своим громадным дарованием. Барин, гордый репутацией своего виртуоза, приказал ему вернуться в Россию. Артист сейчас же поспешил исполнить волю своего господина. В один из первых дней по приезде его заставили играть при огромном обществе, и для каждого вновь прибывшего он должен был повторять блестящий концерт Виоти. После трехчасовой игры он очень устал и просил своего барина позволить ему отдохнуть.—Нет, играй,—ответил тот,—а если будешь капризничать, то вспомни, что ты мой раб, вспомни о палках...— Молодой человек в отчаянии выбежал из залы, спустился в кухню, схватил топор и отрубил себе палец на левой руке, воскликнув:—Будь проклят талант, если он не мог избавить меня от рабства!" [56]).

Этот случай настолько ярко выражает весь трагизм положения крепостного интеллигента, что не будь он фактом, его можно было бы счесть блестящей инсценировкой. Другие менее эффектны, но от того не менее драматичны.

Что мог сделать такой человек для своего спасения? Ведь борьба, в буквальном смысле слова, была невоз-

можна. Мы знаем, что и массовые крестьянские восстания заливались кровью и не приносили большею частью непосредственных результатов. Каковы же были шансы в этой неравной борьбе единичной личности, хотя бы готовой на все для своего освобождения? Требовать освобождения было безумием, его вымаливали на коленях или получали под давлением авторитетного вмешательства. И несмотря на это, мы все же говорим о борьбе. Ибо великая внутренняя борьба, сверхестественное напряжение душевных сил нужны были для того, чтобы, в условиях крепостного рабства, сохранить свою личность, развить свой дух, стать и остаться человеком. Если же силы подламывались или их не хватало, оставалось либо бежать, либо покончить с собой. И это еще было победой в борьбе за сохранение своей личности.

Судебные архивы хранят ряд дел о побегах крепостных интеллигентов. От помещика Баженова, Нижегородской губ., бежало трое музыкантов от побоев „за нескорое понимание при учении игре". В одном деле о побеге от князя Долгорукова его дворового живописца имеются стихи последнего, найденные при нем вместе с другими бумагами, достаточно ярко рисующие положение крепостного интеллигента у помещика. Приводим их почти без сокращений:

„Ох, как был-то я, добрый молодец, во неволюшке,
Во неволюшке, в доме господскиим,
Служил я своему князю верой-правдою,
Уж тому князю строгому,
Князю Николаю Сергеевичу Долгорукову;
Служил я ему тринадцать лет,
Не заслужил я ему славы добрые,
Славы добрые, чести-милости.
Не видал я дней веселыих,
А всегда я был во кручинушке.
Без резону он всегда гневался,
Без вины он нас наказывал,
Он наказывал нас всегда палочьем,
Апосля того под караул сажал,
Под караул сажал на хлеб на воду,

Заставлял работать в зеленом саду,
По прешпехтам березовым,
По дорогам зеленьем.
Что копали мы пруды глубокие,
Огораживали дворы птичные.
Запретил он нам по нбчам гулять...
Уж он стал склонять меня во массонию,
Во массонию—веру проклятую.
И зато меня хотел жаловать:
Он давал мне платья цветные,
Награждал меня золотой казной.
И он сим прахом не прельстил меня;
За которое беззаконие он прогневался,
Посадил меня на круглый стол,
Надел на меня ожерелочек,
Еще сковал мне ноги скорые,
Ноги скорые, руки белые.
И хотел меня наказывать...
И того мне не случилося,
Все железцы с меня свалилися,
Ожерелочек с меня и так скочил.
Что с того время я гулять пошел,
На чужую дальню сторону,
Что во ту ли землю шведскую,
В которой жил я ровно два года" [152]).

Еще чаще встречаемся мы с самоубийствами среди крепостных интеллигентов. Можно было бы привести целый список имен, дошедших до нас, и дополнить его теми страдальцами, которые ушли, не оставив потомству даже своего имени, или исчезли совершенно бесследно. Рамазанов, в биографии Тропинина, приводит ряд таких случаев: один неизвестный художник повесился в барском саду; другой, бывший, по рассказам академика Сухих, его товарищем по Академии Художеств, утопился в господском пруду после того, как за непокорность его заставили быть маляром и свинопасом. Мы знаем о застрелившемся художнике Мясникове, которого барин „раздумал" отпустить на волю, о художнике Андреянове, покончившем с собой „от большой страсти к чтению книг", о трагическом самоубийстве архитектора Курской губернии из-за чудовищного самодурства своего поме-

щика, о самоубийстве крепостных лекарей—„Саши-доктора" [95]) и Толочанова [46]), и о других случаях. Снежневский, в своей статье о побегах крепостных крестьян [152]), очень удачно обобщает случаи самоубийства интеллигентных крепостных. „Как опасно было задумываться, говорит он, о своем положении крепостному дворовому, видно из того, что большинство из самоубийств происходило от этой з а д у м ч и в о с т и. За двумя, тремя исключениями, когда причины самоубийств называются более или менее определенно, во всех остальных случаях они, обыкновенно, выражаются свидетелями одной фразой: „от имеемой в нем задумчивости"...

Иной выход из положения нашли двое крепостных музыкантов графа М. Ф. Каменского. Он отправил их в Лейпциг учиться музыке. „Эти молодые люди приобрели там, кроме превосходных познаний в своем искусстве, идеи о свободе и независимости, совершенно противные той участи, на которую судьба обрекла их со дня рождения". По возвращении, помещик сначала обращался с ними с некоторым уважением, которое невольно возбуждало в нем их искусство, но это не помешало ему однажды высечь их в присутствии дворни за какой-то неважный проступок. Темной ночью несчастные прокрались в спальню графа с топором в руках. Здесь они стали упрекать графа за то, что он „вздумал извлечь их из той сферы, в которой природа произвела их на свет, и дал им возможность оценить, через пагубное для них просвещение, настоящее достоинство человека для того, чтобы ввергнуть их опять в самое унизительное рабство". Сказав это, они убили его [135]).

Люди менее решительные гибли за бутылкой водки или просто опускались и теряли человеческий образ. Крепостной г. Бл., Поляков, обучался живописи у академика Васильева, который положился на обещание помещика дать свободу его ученику. Поляков оказывал замечательные успехи, получал академические медали, ознакомился с образованным обществом, писал портреты

в лучших петербургских домах и получал за них в то время по 400 р. ассигн. Но вдруг барин потребовал к себе Полякова навсегда. Ни Васильев, ни совет Академии Художеств ничего не могли сделать. И развитой, образованный художник сопровождал своего господина на запятках кареты по Петербургу; не раз ему случилась выкидывать подножки экипажа перед теми домами, на стенах которых красовались в золотых рамах произведения его кисти. Поляков спился и пропал без вести [130]).

Художник Мирошниченко, окончивший Академию, был взят своим барином, генералом Орловым, в поместье. Здесь барин заставил его писать иконостасы и копии с картин великих мастеров для украшения своего палаццо. Выжав из него лучшие жизненные соки и сделав его ни к чему не годным, генерал дал ему свободу. Несчастный заплакал и сказал: „На що мине здалась теперь тая воля? Куды я з нею пийду и що робитему?" [172]). Такова же была участь декоратора Кораблева [4]), прекрасного композитора Дегтеревского, талантливого музыканта и дирижера Финогена помещика Хлюстина [110]), даровитого „Флейты" фон-Риттера,[131]) Шереметьевского баса Сычева, „в груди которого казалось находился какой-то неимеющий цены музыкальный инструмент" [82]) и многих других. Это явление отметил также и наблюдательный француз Де-Пассенан. „Многие русские художники, говорит он, рожденные повидимому на славу своему отечеству, своим дарованием к скульптуре, живописи, гравюре и другим искусствам, кончали тем, что меняли культ муз на культ Бахуса и из храма Аполлона отправлялись в кабак" [56]).

Но „тяжкий млат, дробя стекло, кует булат". Так и молот крепостного права, губя одних, закалял души других. Из недр крепостного крестьянства выходило немало бунтарей и протестантов, и были среди них такие, которые сумели так или иначе осмыслить свой стихийный протест. Наконец, из этой же среди выросли некоторые яркие фигуры истинных революционеров, направивших свои

удары не только против крепостного права и его последствий, но против всей системы, его породившей.

Трагедия крепостной интеллигенции привлекала к себе внимание как современников, так и писателей новейшего времени. Она отразилась и в литературе, которая дала ряд образов, овеянных глубоким состраданием и проникнутых ненавистью к крепостному праву.

Было бы слишком долго перечислять всех русских писателей, которые осудили крепостное право, а заодно с ним и явление „крепостной интеллигенции", как его порождение. Белинский (в драме „Дмитрий Калинин"), Радищев (в главе „Городня" „Путешествия из Петербурга в Москву"), Одоевский (в отрывке „Катя или история воспитанницы"), Герцен (в повестях „Сорока-воровка" и „Кто виноват"), Тургенев (в рассказах „Малиновая вода", „Льгов", „Муму" и др.), Павлов (в повести „Именины"), Некрасова (в повести „Крепостной музыкант и генеральская дочка"), Достоевский (в „Неточке Незвановой"), Шмелев и многие другие, не считая тех бесчисленных авторов мемуаров и воспоминаний, которые говорят об этом иногда явно, иногда между строк.

Но „крепостная интеллигенция" есть явление весьма сложное, как с социальной, так и с психологической стороны. Подход к нему, как к одному из тех печальных фактов русской действительности, которые достойны только проклятья, слишком односторонен. И для того, чтобы понять и оценить его во всей его многогранности, нужен прежде всего фактический материал. Мы и постараемся дать его на дальнейших страницах. Отдельные типы крепостных музыкантов, художников, ученых и т. п., биографии которых мы приводим ниже, должны служить только для иллюстрации и отнюдь не претендуют на исчерпывающий характер.

Крепостная живопись, архитектура и прикладные искусства.

„Русское самодурство, главный двигатель нашей культуры и главный тормаз ее, выразилось как нельзя ярче в быте помещичьей России. Безудержная фантазия доморощенных меценатов создала часто смешные чудаческие затеи, часто курьезные пародии, но иногда очаровательные, самобытные и тем более неожиданные волшебства".

„...Но самое курьезное, что все же средний уровень художественных вкусов крепостной России был несравненно выше последующего свободного творчества".

(Врангель, „Помещичья Россия").

Наиболее доступными для крепостных были такие профессии, как живопись, музыка и театральное искусство. Гораздо большая подготовка и общее развитие требовались для того, чтобы стать писателем или ученым, и почти недоступные специальные знания—для профессий врача, техника и т. п.

Именно в живописи, музыке и на театральных подмостках подвизались те массы крепостных, часто даровитых, а еще чаще бездарных, которые составляли основное ядро крепостной интеллигенции. И эти же самые области искусства, притом преимущественно живопись, дали наибольшее количество выдающихся талантов и дарований. В остальных же областях мы встречаем только редких одиночек, которые силою своего ума и

настойчивости, либо волей помещика, стали образцовыми специалистами той или иной профессии.

В этой главе мы будем говорить о массовой крепостной живописи, о тех безвестных „художниках", которые размалевывали своей наивной и неумелой кистью барские дома и оставили, во славу дворянских родов, портретные галлереи своих господ.

Страсть к украшению внутренности своего дома была у помещиков очень сильна. Она проявлялась первоначально только в разрисовке стен и потолков и в украшении стен фамильными портретами. Позднее, с развитием вкуса, явилась потребность в более изысканной живописи, и, вместо мифологических персонажей, амуров и аляповатых ландшафтов, на стенах появляются картины больших западных мастеров, скопированные крепостными. К концу царствования Екатерины II, богатые вельможи, имевшие возможность приглашать учеников Академии Художеств и иностранных художников и приобретать за границей лучшие произведения мировой живописи, конечно, предпочитали обходиться без искусства крепостных. Однако, и здесь не редкость встретить копии, прекрасно выполненные крепостными художниками.

В половине XVIII века даже у зажиточных помещиков устройство и убранство комнат было очень просто. „Главнейшее отличие их от комнат в домах помещиков небогатых состояло в том, что в них стены обивались холстом, по которому были написаны масляными красками разные колонны или фигуры солдат и т. п... Сами хозяева при этом видели, что это работа вовсе не особенно изящная, но довольны были тем все-таки, что писали это их собственные крепостные" [174]).

Воспоминания современников дают довольно живое представление о стенной живописи крепостных художников. Бабушка Благово, хранившая в своей голове память о пяти поколениях с изумляющими нас деталями, рассказывает: „Все парадные комнаты были с панелями, а стены и потолки затянуты холстом и расписаны кра-

ской на клею. В зале нарисована на стенах охота, в гостиной ландшафты, в спальной, кажется, стены были расписаны боскетом, еще где-то драпировкой или спущенным занавесом. Конечно, все это было малевано домашними мазунами, но впрочем очень недурно, а по тогдашним понятиям о живописи даже и хорошо. Важнее всего было в то время, чтобы хозяин дома мог похвалиться и сказать:—„Оно, правда, не очень хорошо писано, да писали свои крепостные мастера" [10]).

В записках гр. Бутурлина также находим описание, относящееся к концу XVIII или началу XIX века: „Обои были тогда еще редко в ходу; у более зажиточных стены окрашены были желтою охрой, яркой медянкой, лазоревой или малиновой краскою, а потолки расписаны гирляндами цветов, плодов, перемежающихся с попугаями, райскими птицами и другими неизвестными в зоологии животными, клюющими иногда лазуревые вазы. Впрочем, так как эти предметы были иногда работою доморощенного живописца, трудно было определить, что именно они должны были изображать" [17]).

Сережа Багров, приехав из своей глуши в богатое имение Чурасово, со свойственной ему впечатлительностью, пришел в несказанный восторг от ярко расписанных стен чурасовского зала. „Нет сомнения, говорит он позднее, что живописец был какой-нибудь домашний маляр, равный в искусстве нынешним малярам, расписывающим вывески на цирульных лавочках; но тогда я с восхищением смотрел и на китайцев, и на диких американцев, и на пальмовые деревья, и на зверей, и на птиц, блиставших всеми яркими цветами" [1]).

Каким образом справлялись крепостные с фигурами людей и животных, откуда они списывали эти фигуры и откуда брали сюжеты для своих картин? По этому поводу находим некоторые указания в воспоминаниях Стаховича, который пишет, что это были картины барского сочинения, „сюжеты брались из разных гравюр, группировались в одну картину, и выходило очень мило" [160]).

Нередко, вероятно, оригиналом служила „натура", которая выдает себя на сохранившихся фресках, где „запечатлелась та азиатская дурь, что так пряно хороша на лубочных изделиях. Образцы такой, скорей курьезной, чем красивой живописи, сохранились в Медном, под Петербургом... Кто автор этих в рост человеческий портретных фресок, где Малашки и Федьки и Ваньки представлены богами мифологии: кучер—Парисом, коровница—Еленой, босоногие девки—богинями? Несомненно, это крепостной. Лишь „домашний художник", по приказанию барина, мог намалевать столь дикие, но все же не лишенные прелести живописные курьезы. Среди часто скучных, хотя и не плохих живописных работ русских академиков начала Александровского века—такие произведения говорят о несомненном даровании, хотя и неумелого, но все же даровитого и чувствующего краску дикаря" [38]).

В таком же стиле была живопись крепостных портретистов, если брать ее как массовое явление. Она получила очень широкое распространение, так как родовая дворянская спесь и вытекающее из нее желание сохранить для потомства изображение свое и своих близких делали ее неотъемлемой частью помещичьего быта. За неимением фотографии и за отсутствием средств и возможности пригласить хороших художников, приходилось довольствоваться своими собственными. Результаты получались приблизительно следующие:

„На нештукатуренных стенах были повешены карикатурные портреты: кавалеры в губернских мундирах, дамы в огромных чепцах... Живописец кажется не богат был красками: сурик, вохра, сажа и белила у него заменяли все прочее; о правильности рисунка и говорить нечего" [89]).

Но и в этих корявых произведениях кисти доморощенных живописцев была, повидимому, своя прелесть. „Кривые и косые, неуклюжие и неумелые портреты работы крепостных, пишет Врангель, имеют для нас драгоценную прелесть подлинных документов... Бесхитростные

изделия крепостных, почти кустарное творчество, милы нам, как милы рисунки детей или наивные стихи в бабушкин альбом... Прошка или Федька писал этих бригадиров, городничих и накрахмаленных старух—нам нет дела. Искусство крепостных, незначительное в каждом отдельном образце его, неинтересно, как индивидуальное проявление творческого духа. Это соборное искусство, близкое к песням, вышивкам, кружевам, ко всему, что принято называть „художественной промышленностью". И если нельзя признать работы крепостных за музейную „или галлерейную" живопись, то все же несомненно это чисто декоративное искусство... В комнате красного дерева, среди раскоряченных кресел и диванов-уваль-ней, портреты кисти Прошек, Федек и Гаврюшек выглядят очень кстати" [38]).

Для сохранения правильной перспективы, не следует забывать, что средний уровень художественных вкусов крепостной России был очень невысок, хотя, по мнению Врангеля, он стоял несравненно выше, чем в последующую эпоху „свободного творчества".

Среди массы бездарных портретов кисти крепостных живописцев встречались нередко и хорошие, а подчас даже и прекрасные.

В княжеском дворце Куракина в селе Надеждине „находилось четыреста живописных поясных портретов. Многие из них принадлежали кисти крепостных живописцев, каковы: Попов, Думков и др." [133]). Конечно, ни эти, ни многие другие портреты, написанные частью анонимными, частью известными нам крепостными художниками, не подходят под вышеприведенную яркую и своеобразную характеристику Врангеля. Она совершенно не применима, например, к портрету гр. А. Г. Орлова-Чесменского, который знатоки живописи приписывали кисти Лампи, и который на самом деле писал с графа в 1806 г. крепостной его живописец, учившийся в Италии [160]). Еще меньше она применима к таким шедеврам, как портрет-миниатюра императора, который пришлось видеть Дон-Кларку.

Этот портрет был исполнен бедным крепостным, который видел императора всего один раз. „Во всем, что касается сходства и деталей воспроизведения—это было произведение самое удивительное из всех быть может когда-либо виданных. Оно производило впечатление оригинала, рассматриваемого через уменьшительное стекло" [62]).

Тот же Дон-Кларк, пораженный, подобно другим иностранцам, наблюдавшим русскую жизнь, способностями русского народа, дал этим способностям любопытную оценку.

„Во всякой стране, говорит он, какова бы она ни была, мы ищем оригинального гения. Надо поехать в Россию, чтобы увидеть талант подражания... Особый подражательный инстинкт русского народа превосходит все доныне известное: грубый раб ухитряется выполнять самые тонкие и сложные механические вещи, копировать с помощью одной лишь руки то, что потребовало бы соединенного труда лучших рабочих Франции и Англии".

Порой среди крепостных мелькают фигуры поистине изумительные, поражающие универсальностью своих способностей. Так, Болотову посчастливилось найти среди своих крепостных молодого крестьянина „с такими отменными дарованиями и способностями, что ему не было нужды учиться долее месяца. И как сие время ни коротко было, но я получил в нем не только хорошего столяра, но вкупе резчика, токаря, колесника, каретника, золотаря и такого во всем художника, что был им крайне доволен... и он обучил всему этому не только мне другого человека, но и все свое семейство" [14]). Крайне интересны крепостные гр. Бутурлина, Иван Бешенцов, остряк и самоучка, поэт и рисовальщик, и известный всему уезду лакей Филатка, музыкант, живописец и землемер. „Его артистической кистью были украшены стены малой гостиной с узорами под обои. Работа чрезвычайно кропотная, но изрядно весьма удавшаяся" [17]). Мы не говорим здесь о таких универсальных и богато одаренных индивидуальностях, как крепостной композитор

Матинский, автор известной в свое время оперы „Гостиный двор", который сочинял комедии, оперы, песни и музыку к ним, писал книги по математике, переводил басни и сказки.

Подражательный талант русского народа проявлялся больше всего в крепостной живописи, сводившейся преимущественно к копированию. В галлерее кн. Оболенского, Тульской губ., все картины, в числе двухсот, были каталогизированы, как произведения великих мастеров, но большинство из них оказалось посредственными копиями и подражаниями крепостных [38]).. На ряду с такими посредственными копиями, попадались нередко и прекрасные. Так, „гениальным копиистом" был крепостной живописец князя Репина [132]). Отличным копиистом был художник Григорий Озеров, принадлежавший помещице Яньковой, копии которого нельзя было отличить от оригиналов, а оригинальные работы никуда не годились [10]).

Озеров учился мало, но барин заставлял его очень много копировать. Однажды Татищев, любитель и знаток живописи, дал ему скопировать четыре картины. Когда работа была сделана, принесли вместе и копии и оригиналы. Татищев стал рассматривать, глядел, глядел—невозможно различить. — Которые же мои? — Извольте сами сказать.—Воля твоя, можешь подменить, ежели хочешь, а я узнать не могу; твой живописец мастер, невозможно различить. Но когда этот же самый Озеров писал из головы, никуда не годилось, „выходило аляповато и нескладно, а лица какие-то криворотые, фигуры долговязые и пренеуклюжие". Впоследствии Яньковы продали своего живописца с женой и дочерью Обольянинову, по неотступной его просьбе, за 2.000 р.

Откуда же бралось у этих людей уменье и навыки, где получали они свое художественное образование? Многие, разумеется, были простыми самоучками и так и оставались до конца невеждами в основных приемах и методах художественного творчества. Другие учились у каких-нибудь случайно подвернувшихся учителей. Тре-

тьи, проявлявшие большие способности, отсылались в Москву и Петербург. Здесь они отдавались за большие деньги в обучение какому-нибудь художнику, а то и профессору Академии, иногда же попадали и в самую Академию Художеств. Кроме того, многие крепостные обучались в Арзамасской школе живописи Ступина, в Строгановской художественной школе и др. Наконец, бывали и такие, которые получали или заканчивали свое художественное образование за границей.

В письме графа Орлова-Чесменского из Лейпцига от 1797 г. читаем: „Я писал Гавриле, буде можно будет, взяв пашпорты, выслать ко мне двух живописцев, Колосова и Демииля, да кларнетиста Мурзина, чтоб они могли здесь поучиться"[140]). Так эти полу-люди, полу-неодушевленные предметы вырывались из почвы и пересаживались в новую среду.

Трагическое противоречие в положении крепостного человека, получившего высшее образование и обреченного всю жизнь малевать иконы, расписывать стены барских хоромов, либо украшать их сытыми физиономиями своих тюремщиков,—выходило далеко за пределы переживаний самого крепостного. Просвещенная часть русского общества не оставалась к нему равнодушной. Мы знаем не один случай, когда тщеславный и упрямый помещик вынужден был дать вольную своему талантливому и образованному крепостному под давлением общественного мнения, и когда жадный помещик получал за такого крепостного многотысячный выкуп, собранный по общественной подписке. Не оставалась равнодушной к этому уродливому явлению и Академия Художеств. Естественно, что она была серьезно заинтересована в том, чтобы сообщенные ею знания не были зарыты в глубине деревенского захолустья и не растратились на удовлетворение прихотей и чудачеств самодурного барства.

Принимая в число своих воспитанников крепостных, Академия должна была так или иначе оградить их от возвращения в прежнее состояние. Правда, Академия сама

не могла похвалиться слишком любезным обращением с крепостными, которые и в этой атмосфере чистого искусства не могли забыть о своем рабстве. У знаменитого гравера Серякова, окончившего Академию Художеств, находим такие горькие строки: „Ну, а такой народ, известно, за тычком не гнался. Воспитанники из крепостного состояния терпеливо сносили всякого рода оскорбления, потому что, если бы они вздумали обижаться, так их выгнали бы вон из Академии, и они опять стали бы крепостными или попали бы в солдаты" [150]). Несмотря на это, Академия принимала свои меры, чтобы помешать помещику осуществить свое право собственности на личность крепостного. Юридически дело обстояло следующим образом: крепостные могли поступать в Академию только с разрешения помещиков; в любой момент помещик мог взять своего крепостного обратно, и Академия была бессильна ему воспрепятствовать. Если воспитанник даже кончал Академию, то и окончание ее само по себе не освобождало его от крепостной зависимости. Но Академия имела все же средство парализовать право помещика: она давала воспитаннику медаль или звание учителя, и тогда помещик не мог уже требовать его возвращения. Таково было положение еще в тридцатых годах XIX века. Постоянная борьба, которую приходилось вести академическому совету с помещиками, ряд трагических происшествий с крепостными художниками, возвращенными владельцам, неразрешимая и страшная психологическая проблема, возникавшая из возвращения в прежнее рабство „свободных художников", наконец, общее направление политики Николая I в этом вопросе,— привели академический совет к печальному для крепостных постановлению. Решено было не принимать впредь в ученики людей крепостного состояния без обязательства от помещика давать им вольную, в случае получения академических наград. Таким образом, с начала сороковых годов доступ крепостных в Академию был почти прекращен.

В архивах Академии Художеств сохранился целый ряд дел, содержащих переписку об освобождении крепостных. Державные президенты Академии обращались с соответствующими ходатайствами к помещикам, но те далеко не всегда оказывались сговорчивыми. Выше мы уже привели случай успешного ходатайства вел. кн. Марии Павловны, просившей помещика освободить художника на обещанных им самим условиях, за 3.000 рублей. Мы знаем также, что сговорчивость помещика обошлась художнику в 25 розог, полученных им на пороге своей свободы. Здесь мы приведем для иллюстрации подлинный документ такого рода, заимствованный из архива Академии. Случай самый обычный, ничего особенного не представляющий, но тем более типичный.

Конференц-секретарь Академии говорит в своем докладе президенту Академии 18 ноября 1853 г.: „Его императорское высочество, покойный президент императорской Академии Художеств в июле месяце 1852 г. ходатайствовал у ярославского помещика штабс-капитана Брянчанинова об увольнении из крепостного состояния принадлежащего ему человека Гаврила Ковалева, который, обучаясь живописи у академика Майкова, работами своими доказал весьма хорошие дарования к художеству. Труды Ковалева ваше императорское высочество изволили видеть в декабре месяце прошлого года и, удостоив благосклонного внимания, за неполучением еще тогда от г. Брянчанинова ответа, приказали повторить к нему от имени вашего высочества просьбу об увольнении Ковалева, о чем и было ему писано от меня и г-на вице-президента Академии. В мае месяце сего года получен от г. Брянчанинова отзыв, в котором он объясняет о небогатом своем состоянии, и как имение его, за лежащими на нем долгами, находится в залоге и под опекою, то он, при всей своей готовности доставить Ковалеву возможность к усовершенствованию в художестве, не может уволить его без вознаграждения, определяя оное до 2.500 р. серебром, как видно из особого его письма

к Ковалеву. По объявлении требования г. Брянчанинова Ковалеву, он в объяснении своем правлению Академии доносит, что, будучи человек вовсе бедный, не может внести за выкуп себя из крепостного состояния более 600 р, сер., с уплатою оных ежегодно по 100 руб. серебром. Ее императорское высочество, президент повелеть изволила представить г. министру уделов с просьбою доложить государю императору и, войдя затем в сношение с Брянчаниновым, уведомить ее высочество". Какова была дальнейшая судьба Ковалева и удалось ли разорившемуся помещику поправить за его счет свои дела—остается неизвестным.

Теперь мы остановимся на другом учебном заведении. чрезвычайно интересном и своеобразном, которое являлось рассадником крепостных живописцев. Это была Арзамасская школа Ступина, существовавшая в первой половине XIX века и носившая также наименование „Арзамасской Академии" *). Из нее вышло не мало интересных художников. Часть из них посвятила себя религиозной живописи и осталась совсем неизвестной, часть осталась в неволе у помещиков, но „от других, собственно портретистов, дошло до нас несколько первоклассных произведений".

Арзамас был небольшой уездный городок Нижегородской губернии. Имя этого глухого уголка благодаря „Академии" Ступина сохранилось в истории и в свое время пользовалось большой популярностью, так что было даже присвоено одному из известных литературных кружков 20-х годов, в котором принимал участие молодой Пушкин. Ступин получил высшее художественное образование в Академии Художеств. В 1808 году он купил в Арзамасе дом, с тем, чтобы завести музей и библиотеку и чтобы поставить дело обучения живописи на серьезную ногу. Он понимал, что художник должен получать не только специальное, но и общее образование.

*) См. пр. 35, 38, 28.

Поэтому он ввел, на ряду с преподаванием живописи, также преподавание других предметов: русского языка, истории, географии. Но этого было мало: надо было предоставить ученикам возможность широкого умственного и эстетического развития. И вот Ступин, не взирая на все трудности, на ничтожность своих средств, на ужасное состояние тогдашних путей сообщения, создает в своей нижегородской глуши настоящую маленькую академию. Он покупает в Петербурге множество картин, статуй, античных голов. Часть пособий он получает в подарок от Академии Художеств. Таким образом, в распоряжении школы оказывается масса эстампов, бесчисленное множество академических рисунков и этюдов, которые служат для учеников богатым подспорьем.

Музей „Арзамасской Академии" насчитывал около 6.500 картин, оригинальных и копий, гипсовых бюстов и фигур. Все эти богатства, неслыханные для маленького уездного городка начала XIX века, были размещены в специально построенной позднее большой галлерее. На ряду с музеем, была устроена обширная библиотека, в которой помещалось до 2.000 томов. Ученики школы были полными хозяевами библиотеки, и в „свободные от занятий часы и в праздничные дни зачитывались до опьянения".

Заведение Ступина было настолько выше своего времени, что не могло не привлечь к себе внимания и интереса столицы. В 1809 г. Ступин „яко заводитель дела необыкновенного" признан был академиком, и школа его была принята под покровительство Петербургской Академии Художеств. С этого именно времени „Арзамасская Академия" и стала приобретать широкую известность. Она расцветала и развивалась в атмосфере общественного сочувствия. В 1811 г. в ней открылся новый класс, гипсовых фигур. Число учеников с двенадцати поднялось до двадцати. Ступин решил увеличить музей и здание школы. Постройка нового здания, а также „картинной" и „античной" галлерей началась в 1813 г., когда в Арза-

мас приехал бывший воспитанник Ступина, ученик знаменитого Воронихина, архитектор Коринфский, построивший собор в Арзамасе. Это было время блестящего расцвета школы, которая начала падать лишь с начала сороковых годов. Ее упадок связан с развитием в русском обществе новых взглядов на живопись. Когда стало развиваться отчуждение общества от безыдейной живописи, помещики перестали понимать своих собственных крепостных живописцев и вместо того, чтобы посылать их учиться „пустому и ненужному искусству рисования" стали употреблять их для более утилитарных целей.

Картины лучших учеников Арзамасской школы посылались раз в год в Петербургскую Академию Художеств на экзамен, и нередко случалось, что Академия высылала ученикам в награду серебряные медали. Правда, медали эти посылались только ученикам свободного состояния, а не крепостным, хотя „крепостных-то и было наибольшее число". Зато в школе никакого различия между крепостными и свободными не существовало. Ученик Арзамасской школы, крепостной художник Зайцев, воспоминания которого дают живое представление о внутренней жизни и отношениях в школе, пишет о ней с восторгом и благодарностью: „С этого дня началась моя новая жизнь—и какая жизнь! Не та отвратительная. подлая и грязная, нет, совсем не та. Я жил теперь между такими людьми, какими я их воображал себе, читая романы, а тут на самом деле встретил их лицом к лицу!..., Сам Ступин был человек отличный, добрый, деликатный, гуманный, знаток своего дела и семьянин. Таковы же были и старшие ученики. Не могу назвать ни одного случая, чтоб кто-нибудь позволил себе не только щипнуть или ударить кого-нибудь из учеников, но даже выбранить кого неприличным словом, а уж о телесных наказаниях и говорить нечего—и не слыхано". Различия между учениками из крепостных и из свободного звания „никакого не было—жили, как говорится душа, в душу, один за

другого готовы были умереть, а во главе всего стоял сын Ступина. Ему мы много обязаны'[28])'.

Преподавание в школе шло систематично и успешно; вел его сам Ступин, его сын Рафаил Александрович, окончивший курс в Академии Художеств, и старшие ученики, которые были на положении помощников учителей. Двое из них, люди уже 30—40 лет, получали плату за то, что исполняли заказную работу: Ступин брал заказы на целые иконостасы и отправлял ежегодно работы на Нижегородскую ярмарку. Метод обучения живописи состоял не только в срисовывании с оригиналов и статуй, но и в рисовании с натуры, для чего даже нанимались натурщики.

Поистине душа крепостного могла отдохнуть и развернуться в этой атмосфере высокой культуры, систематического, плодотворного труда и домашнего, чисто семейного уюта. Ступин и его семья как бы жили с учениками одной, общей жизнью. Сын Рафаил был развитой и образованный человек, который имел большое влияние на учеников. Ежегодно устраивались любительские спектакли, которые проходили с большим успехом. Вообще Арзамасская школа была каким-то непонятным светлым пятном на фоне грубой и невежественной провинциальной жизни начала XIX века. Но, конечно, и ее надо брать в связи с эпохой и не надо создавать себе никаких иллюзий. Сам Ступин имел крепостных. И один из них, Андреянов, воспитанник его школы, даже покончил с собой. Юноша „имел гибельную" страсть к чтению книг. Ступин не был с ним ни груб, ни жесток, но чутье не подсказало ему во-время, что развитому и даровитому юноше надо дать свободу.

Окончание ступинской школы не освобождало воспитанников от крепостной зависимости, но повидимому Ступину удавалось в некоторых случаях добиться освобождения. „В сохранившихся списках воспитанников Ступина постепенно значится „крепостной", „отпущен на волю", а иногда и более коварно: „обещана свобода". Некоторые из воспитанников достигли известности и были впослед-

ствии освобождены, другие, вероятно, навсегда остались в усадьбах писать помещиков и их дома. Из крепостных, бывших учеников ступинской школы, в истории русской живописи остались: Василий Раев, крепостной Кушелева, Кузьма Макаров, Зайцев—автор любопытных записок (цитированных выше), Афанасий Надеждин, основатель школы в Козлове и др.".

Совершенно другого типа была вторая рисовальная школа гр. Строганова в Москве. Несколькими штрихами, но достаточно характерными, обрисовывает ее ученый археолог Голышев, оброчный крепостной крестьянин, отданный в эту школу отцом своим, иконописцем. Мальчику было в то время 11 лет. В школе он познакомился со многими учениками и старался узнать, чего ждут они в будущем. Они оказались тоже крепостными крестьянами помещика Гардифа. По достаточном обучении или по окончании курса они должны были поступить на фарфоровые и фаянсовые фабрики своего помещика. Были еще и другие ученики, также отданные в учение помещиками. Со всеми ними обращались грубо у помещика и не менее строго в школе. Побои, пинки, подзатыльники, стрижка волос в насмешку с лысинами и розги—в то время были в ходу и в школе и вне ее. Но самое страшное заключалось в том, что аттестаты выдавались лишь тем ученикам, которым помещик давал вольную. Всего же чаще случалось, что ученик, окончивший курс, обращаясь к помещику за отпускной, вольной не получал, а оставался у помещика [53]). Мы видим, что школа эта, в отличие от „Арзамасской Академии", была скорей школой художественной промышленности, чем чистого искусства, и отнюдь не являлась для крепостных тем светлым оазисом, где могли развернуться и расцвести их души и таланты.

Крепостная архитектура, подобно живописи, принимала различные формы, начиная от простого плотничества и кончая истинным зодчеством. Положение живописи было более благоприятно в том смысле, что

она не требовала целого ряда специальных знаний, необходимых архитектору, в области математики, механики, сопротивления материалов и т. д. Тем не менее, в виду настоятельной потребности, доморощенные „архитектора" сплошь и рядом строили помещичьи дома, „не имея ни малейшего представления о строительном искусстве" [65]). В ряде мемуаров встречаются, однако, упоминания о вполне приличных и даже хороших крепостных архитекторах. Так, М. Д. Бутурлин рассказывает о домашнем архитекторе своих родителей, Григории Некрасове, который был отдан в учение к какому-то известному тогда зодчему, и он „настолько преуспел, что под его ведением строились в Белкине все домики для гостей и прочие постройки, даже двухъэтажный барский дом в Белкине (деревянный, по плану матери)".

Виже-Лебрэн также упоминает об одном крепостном архитекторе гр. Строганова: „Этот молодой человек выказывал столько таланта, что граф представил его имп. Павлу, который зачислил его в число своих архитекторов и поручил ему выстроить зрительный зал по планам, им составленным. Я не видела этого зала в законченном виде, но мне говорили, что он был очень хорош".

Встречались, наконец, и выдающиеся архитектора-самоучки, подобно гениальному Простакову, который имел „большие практические сведения не только по архитектуре, но и по инженерной и гидравлической частям" [25]). Были и другие, получившие образование в Академии Художеств и за границей, как архитектор Семенов Аракчеева, знаменитый Воронихин, строитель Казанского собора, и др.

В области скульптуры повидимому крепостные подвизались реже. Однако, мы находим упоминание о крепостном скульпторе в воспоминаниях Т. Пассек. Это был ученик Витали, обладавший замечательным талантом и страстно любивший свое искусство. Постоянно страдая от своей неволи, он умер в молодых годах [118]).

Чрезвычайно развиты были среди крепостных прикладные декоративные искусства. Здесь проявлялась та „сметливость и природное чувство красоты", которые придают столь своеобразную прелесть русским кустарным изделиям. Во всем этом было много изящества, вкуса, оригинальности и, быть может, еще больше терпения. Крепостные мужики были великолепными резчиками по дереву, а крепостные девушки—замечательными вышивальщицами и кружевницами. Особенно славились резьбой по дереву Шереметьевские крестьяне. В доме у зятя Болотова делали „богатый в церковь иконостас, украшенный многою резьбою" [14]). „Целый отдельный флигель пишет Николева, занят был у нас столярами и плотниками. Мебель делали у нас очень недурную, по рисункам, из наклейного красного дерева, которое тогда было в большом употреблении. Были и резчики, и каменщики, и кузнецы, и шорники, все выбранные из своих же крестьян" [173]). У богатейшего князя Безбородко столяры были настоящими художниками. Безбородко похвастался как-то перед французской художницей Виже-Лебрэн великолепной мебелью, которой уставлены были его салоны. Это была мебель знаменитого Дагера, но „большая часть ее была воспроизведена крепостными, и было невозможно отличить копию, помещенную рядом с оригиналом" [24]).

Врангель в статье „История одного дома" описывает бюро крепостной работы, в котором ему посчастливилось найти пожелтевшие листки старой рукописи. „Оно было очень затейливое, с круглым „туловищем", на изогнутых ножках, которые оканчивались копытцами. Снизу его женщина с крыльями и широко открытыми глазами обеими руками поддерживает корпус. Хитро выложен орнаментом большой ящик бюро с прекрасным бронзовым вызолоченным ушком замочка. Внимательно рассматривая эту вещь, примечаешь ее какую-то, совсем особенную „человеческую" наружность" [36]).

Не меньшего искусства и художественности достигали крепостные девушки в своих рукодельных работах. Они

вышивали нитками, шелками и бисером, проявляя при этом чудеса терпения, по батисту, тюлю, кисее, бархату и атласу. Зато помещице было чем похвастаться перед своими гостями:

„Госпоже, для похвалы гостей,
Приносят разные полотна, сукна, ткани,
Уборны образцы салфеток, скатертей,
Ковров и кружев и вязаний" [37]).

Что же вышивали эти девушки? „Турки и турчанки с огромными трубками, какие-то фантастические воины с кривыми саблями, храмы любви, воркующие голуби и собачки верности — вот персонажи, излюбленные вышивальщицами-крепостными. Отлично шили они бисером двухъ-аршинные трубки-монстры, кошельки, чернильницы, аквариумы, туфли для господ, ошейники для собак и много всего нужного и ненужного" [38]).

Помещицы не только эксплуатировали крепостных девушек, но порой превращали их работу в настоящую пытку. У помещицы Неклюдовой в Орловской губернии были швеи, которых она заставляла вышивать в пяльцах, а „чтобы девки не дремали вечером и чтобы кровь не приливала им к голове, привязывала им шпанские мушки к шее, а чтобы не бегали, косами привязывала к стульям" [38]).

В селе Знаменском помещика Дукмасова пять или шесть флигелей было занято коверщицами, которые ткали попоны и ковры, кружевницами, вышивальщицами, которые вышивали по батисту и тонкому полотну целые пеньюары и платья. Во всей губернии ни у кого вышивание не было доведено до такой высокой степени совершенства. А чего это стоило — об этом говорят воспоминания внука помещицы, Терпигорьева (Атавы). Вот сцена с натуры, им описанная:

„На террасу стали выносить бесчисленные горничные бесчисленное количество удивительно вышитого белья. Бабушка с скромным, но исполненным неописуемой гордости, видом давала объяснения: — А вот эту рубашку подвенечную две девки вышивали 1 год и 3 месяца. —

Но вот появилось целое шествие. Над головой держали что-то длинное белое. Раздались возгласы восторга. Это было нечто удивительное. Пеньюар, весь вышитый гладью: дырочки, фестончики, городки, кружечки, цветочки — живого места, что называется, не было — все вышито! — Ну, а сколько же, тетенька, времени вышивали его? — Два года, мой друг... Двенадцать девок два года вышивали его... Три из них ослепли... И самая моя любимая, лучшая — Дашка... Такой у меня уже не будет другой. Я ей еще сказала тогда: Ну, Дашка, кончишь этот пеньюар, сама себе выбирай из всей дворни жениха"...

Дашка, которая не успела выбрать себе жениха, потому что глаза изменили ей прежде, чем она дошила последний фестончик на пеньюаре, была одна из семи слепых девушек помещицы Дукмасовой. Все эти загубленные помещичьей дурью девушки жили в отдельном флигеле и целыми днями грелись на солнце, сидя на холме, в некотором отдалении от господских хором, чтобы не попасться на глаза приезжим гостям. Дашка, которая росла вместе с барышней и была грамотна, рассказывала остальным девушкам сказки-правду, вычитанную ею из книг еще зрячими глазами, а потом они пели жалостные песни... [164]).

Крепостные художники и архитекторы.

В. А. ТРОПИНИН.

Мы начинаем с привлекательной фигуры большого художника, выдающегося портретиста, Тропинина, так как, занимая почетное место в истории русской живописи, он был в то же время одним из тех „крепостных интеллигентов", чья судьба как бы нарочно воплотила в себе все характерное для этого типа. При этом, на наше счастье, большой друг и почитатель Тропинина, скульптор Рамазанов [130]) оставил нам рассказ о нем и о его судьбе, написанный с проникновенной теплотой.

Василий Андреевич Тропинин родился в 1776 г. крепостным графа Миниха, в Новгородской губ. Отец его был управляющим Миниха и за верную службу был отпущен на свободу, но дети его оставались крепостными. Учился В. А. в новгородской школе и здесь уже проявил страсть к рисованию, копируя лубочные картинки. По выходе из школы он был взят в господский дом на побегушки; но и тут он находил время рисовать, с разрешения потворствовавших ему крепостных девушек, пускавших его, в отсутствие господ, срисовывать все что было маломальски художественного в комнатах. Дети Миниха видели, любовались — и только, на талант же мальчика никто не обращал внимания.

Позднее Тропинин достался графу И. И. Моркову, в приданое за дочерью Миниха. Морков не был ни знатоком, ни любителем живописи, и потому смотрел равнодушно на дарование своего крепостного. Отец В. А. про-

сил графа отдать сына в ученье живописцу, но получил ответ: „толку не будет", и его отдали в ученье кондитеру. На счастье мальчика, в том же доме жил живописец с сыном, тоже обучавшимся рисованию. Тропинин каждую свободную минуту бегал посмотреть, как работает красками отец мальчика, но жена кондитера посылала „привести его оттуда за уши", и после потасовок убеждала его, „что конфекты и варенье вкуснее и прибыльнее красок и карандашей".

Однажды он скопировал ландшафт и показал его живописцу; тот не хотел верить, чтобы кондитерский мальчик, никогда не работавший красками, мог так верно передать оригинал.

Наконец, в 1799 г. (23-х лет), по убедительной просьбе родственника графа, Тропинин был отдан в обучение к советнику Академии Художеств С. С. Щукину. С этого времени началось успешное учение. Тропинин посещал Академию, в качестве постороннего ученика, и изумительной мягкостью своей души, а также страстной любовью к искусству скоро приобрел симпатии и помощь лучших учеников Академии.

В 1804 году Тропинин написал с натуры мальчика с птичкой. Ректор одобрил его работу, а Ал. С. Строганов, президент Академии Художеств, сказал: „Жаль что Тропинин принадлежит упрямому человеку, а то можно было бы за него похлопотать!".

После такого успеха, Щукин немедленно уведомил Моркова, что „если он не желает лишиться своего крепостного человека, то взял бы его к себе поскорей". И вот, в 1804-м году велено было отправить Тропинина тотчас же в малороссийскую деревню Киковку, Каменец-Подольской губернии.

У Щукина Тропинин учился с небольшим 4 года, успел необыкновенно, получил две медали от Академии, — и вот Щукин сам преградил ему путь к дальнейшему усовершенствованию (может быть из боязни, что ученик превзойдет учителя?).

По приезде в Малороссию Тропинин нашел множество предметов для своей кисти; но не все, что делалось по приказанию господина, соответствовало творческому гению, вдохновлявшему художника. „Он, соученик Кипренского и Варнека, вынуждаем был нередко красить колодцы, стены, каретные колеса и проч. Другой, при таких условиях, бросил бы может быть все занятия, спился, покончил с собой, но не таков был Тропинин". Будучи необыкновенно кроткого нрава, он вместе с тем обладал сильным характером и верил в провидение. Среди работы он забывал обо всем на свете. Здесь, в Малороссии, написал он много портретов крестьян. Малороссия была для него тем, чем для других, более счастливых избранников, была Италия. Именно здесь он усовершенствовался, приобрел свою манеру, стал определенной художественной индивидуальностью.

Многие из портретов, написанных Тропининым в Малороссии, были раскуплены любителями по возвращении его в Москву. Между прочим, одна из работ Тропинина—голова с портрета Яна Собесского Рембрандта—была принята за оригинал, и за нее давали большие деньги. Кроме портретов, Тропинин писал также много образов для крестьян. Тут уже Морков повидиму начал догадываться, что обладает сокровищем, в лице своего крепостного художника. При крестных ходах он запрещал выносить из церкви написанные им хоругви, чтобы не подвергать их действию дождя и солнца.

В год отечественной войны Тропинин, пользовавшийся неограниченным доверием своего господина, рискуя своей жизнью, спасал имущество и драгоценности Моркова. Это ему удалось лишь благодаря уму, такту и кротости, действовавшим умиротворяюще на самую возбужденную толпу. Вернувшись в Москву, Тропинин снова взялся за кисть. Здесь имел он свою комнату-мастерскую, во 2-м этаже барского дома, где писал преимущественно портреты,

Однажды (это было уже в 1815 г.) произошел маленький, но удивительно колоритный случай. Рамазанов описы-

вает его следующим образом. Тропинин писал семейную картину. Как раз в это время Моркова посетил какой-то ученый француз. Морков предложил гостю взглянуть на труды своего художника. Они поднялись наверх. Французу понравились работы Тропинина, и он одобрительно пожимал ему руку. В тот же день гость приглашен был к обеду. Когда „господа" садились за стол, среди многочисленной прислуги явился из передней и наряженно одетый Тропинин. Живой француз, увидав вошедшего художника и далекий от понимания диких несообразностей русской жизни, схватил свободный стул и стал усаживать на него художника за графский стол. Граф и его семья были смущены этим поступком француза не меньше, чем сам Тропинин. Вечером того же дня граф обратился к своему живописцу со следующими словами:

— Послушай, Василий Андреевич, твое место, когда мы кушаем, может занять кто-нибудь другой!

И только. На более решительные выводы из происшедшего Морков не отважился.

Между тем Тропинин становился известен. Свиньин написал в „Отечественных Записках" статью о его таланте, которая встревожила Моркова. После объяснения с Тропининым Морков успокоился, стал к нему еще ласковей. Но не барские ласки нужны были художнику, а свободное поприще для развития его недюжинных дарований. Он был уже не молод. Просвещенные представители русского общества сочувствовали ему, удивлялись и уважали его. Многие хлопотали за него перед Морковым— Тучков, Свиньин, Аполлон Майков, П. Н. Дмитриев и др. Но он все-таки оставался холопом. Покровители художника как-то, разгорячившись отговорками и отлагательствами графа, сказали ему:

— Да вы, пожалуй, дадите ему в зубы пирог тогда, когда у него зубов уже во рту не будет!

Дмитриев не отставал от графа. Раз он выиграл у Моркова значительную сумму денег и написал ему, чтобы он уплатил деньги или отпустил Тропинина. Но и это

не помогло. Морков упорствовал и может быть не так из тщеславия, как из нежелания потерять такого честного, преданного и прекрасного человека, каким был Тропинин. Однако, атакованный со всех сторон, он начинал сдаваться. Как-то он сказал художнику:—Когда Свиньин будет у тебя в мастерской, подари ему что-нибудь из твоих работ; он особенно за тебя хлопочет!

Около этого времени одна дочь Моркова просила отца отдать ей Тропинина в приданое. Того же добивалась и другая дочь. Но граф заявил им, что Тропинин никому не достанется. Этот человек был положительно необходим ему. Он работал без отдыха и помимо всех своих дел учил рисованию пятерых дочерей и сыновей Моркова и дочь их гувернантки. За все это он получал с женой и сыном 36 р. и харчевых 7 р. в год.

В 1822 г. ходатаи за свободу Тропинина снова возвысили голос. Его освобождение сделалось уже предметом горячих разговоров в Английском клубе. Наконец, в 1823 г., после пасхальной заутрени, граф, подойдя к Тропинину похристосоваться, вместо красного яйца, вручил ему отпускную. Но и этот великодушный акт был испорчен тем, что сын художника не был включен в отпускную. Видно хоть этим Морков хотел удержать при себе ставшего ему бесконечно нужным человека.

В том же 1823 г. Тропинин был избран Академией Художеств назначенным академиком. Скромный художник отклонял все попытки доставить ему доступ ко двору и, пренебрегши колоссальными заказами (на 14.000 р.), уехал в Москву со словами:

— Все я был под началом, да опять придется подчиняться то Оленину (президенту Академии), то тому, то другому...

Морков всячески ему покровительствовал, хотел выхлопотать ему место, но Тропинин ответил ему:

— Я хочу теперь спокойной жизни и никакой официальной обязанности на себя не приму.

Итак, Тропинин получил свободу уже на склоне жизни, когда ему было 47 лет. Несмотря на это, творчество его развернулось на свободе великолепно. Он был необыкновенно плодовит: написал в общей сложности до 3.000 портретов и жанровых картин. Портреты его отличались удивительной передачей внутреннего мира человека, его души. Наиболее известные из его портретов: Карамзина, Пушкина, Гоголя, К. Брюллова, Н. Уткина (в Третьяковской галлерее), Татищева (в Академии Художеств), Дмитриева (в Академии Наук), два его собственных портрета (в Моск. публ. музее и в Академии Художеств) и др.

Тропинин встречался с лучшими людьми своего времени и был окружен всеобщим уважением и симпатиями. Быть может это, на ряду с радостью творчества, хоть несколько искупило ужас почти пятидесятилетней неволи.

О. А. КИПРЕНСКИЙ *).

Кипренский родился под счастливой звездой. Этот „любимец моды легкокрылой“ [126]), „героический мечтатель“, с тонким изящным лицом, с чисто интеллигентской душой—был „истинный сын эпохи бури и натиска, поэт храбрых воинов и нежных дам“...

Его биография почти целиком выходит за пределы нашей темы. Он был крепостным всего пять лет своей жизни, в возрасте, когда еще не мог осознать своего положения, и притом крепостным только наполовину. Нельзя сказать наверное, но есть основания думать, что отцом его был сам помещик. И этот факт, по всей вероятности, сыграл решающую роль в его жизни. Собко умалчивает о незаконном происхождении Кипренского, Врангель же, наоборот, говорит о нем с определенностью, замечая, между прочим, что это происхождение как в романе, сулило ему жизнь, полную приключений...

Орест Адамович Кипренский родился в 1783 году

*) См. пр. 37, 142, 154, 171.

в местечке Копорье, Оренбургского уезда. Отцом его считался Адам Карпович Швальбе, крепостной дворовый человек бригадира Дьяконова. Фамилия его, как незаконного сына, была произведена, повидимому, от названия места его рождения (переделанное: Копорский). „Есть и другое предположение,—говорит Врангель,—будто имя богини любви — Киприды — корень его фамилии. Правда или нет, но незаконный сын своего барина, всю жизнь отдавший женщине, имеет право на эту легенду".

Заметив у пятилетнего мальчика выдающиеся художественные способности, Дьяконов дал ему отпускную и определил его в 1788 году в Академию Художеств, где он и воспитывался. Учителями Кипренского были Угрюмов и Левицкий. Угрюмов, его первый наставник, научил его владеть рисунком и открыл тайну понимания красок. В 16 лет Кипренский был уже законченным художником. В 1803 г. он уже окончил Академию, где получил ряд наград; особенно покровительствовал ему президент Академии А. С. Строганов („барин" другого выдающегося крепостного, архитектора Воронихина).

В 1816 г., будучи уже советником Академии, Кипренский уехал за счет императрицы Елизаветы Алексеевны в Италию. Здесь он писал с таким совершенством и притом в разных манерах, что итальянцы, превозносившие его чуть не как Ван-Дейка и Тициана, заподозрили, что он выдает за свои картины старых мастеров.

В истории русской живописи Кипренский занимает место на ряду с замечательнейшими из портретистов.

Иван и Николай АРГУНОВЫ *).

Семья Аргуновых принадлежала графам Шереметьевым. Культурное отношение к ним владельцев заставляет считать их скорее „воспитанниками, чем настоящими крепостными". Это была талантливая семья, давшая ряд

*) См. пр. 34, 154, 168, 9.

даровитых художников и архитекторов. К сожалению, об их жизни и творчестве известно очень мало. Родоначальником семьи был Иван Аргунов, крепостной Петра Борисовича Шереметьева, родившийся в 1727 г. и умерший в 1797 г. Он был учеником живописца Г. И. Грота. За исполненные им несколько портретов ему даны были в обучение четыре ученика, ставшие впоследствии: Лосенко—профессором и директором Академии, Головачев—инспектором Академии, Саблучок—академиком. Из работ Ивана Аргунова известны „Умирающая Клеопатра" (в московском Румянцевском музее), Ветошниковы (в Третьяковской галлерее) и др. Занимался он преимущественно портретной живописью. В Кускове, подмосковном имении Шереметьевых, находились написанные Иваном Аргуновым фамильные портреты, а в другом имении, Останкине, портрет императора Павла I во весь рост. Иван Аргунов неоднократно упоминается в указах П. Б. Шереметьева, как лицо доверенное, и находящееся в курсе всех художественных дел имения.

У Ивана Аргунова было трое сыновей. Все они родились и выросли крепостными, а Иван оставался им до самой смерти. Все сыновья Аргунова были даровитые люди. Из них Федор был домовым архитектором конца XVIII и начала XIX века и строил вместе с иностранными зодчими некоторые здания в Кускове.

Но самым талантливым членом семьи был Николай Аргунов (1771—1829), стоявший, как художник, значительно выше отца, бывшего и первым его учителем. Барином его был Н. П. Шереметьев, воспитывавшийся в Лейденском университете. Аргунов сопровождал своего барина за границу и там довершил свое художественное образование. В 1815 г., когда ему было около 44 лет, Николай Петрович отпустил его на волю. В художественных приемах Аргунова была некоторая манерность, характерная для того времени. После заграницы Аргунов жил в Москве и пользовался известностью. Его кисти принадлежит ряд фамильных портретов семьи Шереметь-

евых, сенатора Рунича, Милорадовича и др. За портрет Рунича Н. Аргунов получил звание академика.

Из семейных портретов особенно интересен портрет жены графа Н. П.—крепостной артистки Параши. „Любовь к родному Кускову, пишет о нем Бессонов, вдохнула в изображение особенную правду и живость. Кисть Аргунова как будто создана была для одной Прасковьи Ивановны: она схватывала самое неуловимое на лету, в движении жизни"...

Александр ПОЛЯКОВ.

А. Поляков происходил из дворовых людей помещика Корнилова и был отдан в 1822 г. в обучение к известному английскому портретисту Георгу Доу, приглашенному Александром I в Петербург для исполнения портретов генералов отечественной войны. За это обучение Доу получал очень хорошую по тому времени плату—по 800 рублей в год. Поляков быстро усвоил себе манеру учителя и притом до такой степени, что Доу, сперва поручавший ему исполнять только аксессуары в своих работах, потом стал поручать ему рисовать и лица; рассказывают, что Доу нередко подписывал своим именем портреты, целиком исполненные Поляковым, так что, наконец, в 1828 г., Общество поощрения художеств обратило внимание на такие предосудительные проделки и взяло молодого художника под свое покровительство. Он стал посещать классы Академии Художеств, от которой заслужил в 1830 г. похвалу, а в 1833 г.—„во внимание к известным трудам его"—получил звание свободного художника. Но ему почти не пришлось насладиться свободой, потому что через два года по выходе из Академии он умер.

В. Е. РАЕВ[34]).

Василий Егорович Раев, родившийся в Псковской губ. в 1807 г., был крепостным Кушелева. Он был воспитанником арзамасской школы Ступина, а позднее академии

Художеств. О жизни его в крепостном состоянии не сохранилось никаких следов. Раев пользовался известностью, как исторический живописец, пейзажист и мозаичист. В 1837 г. он из Нижнетагильского завода привез рисунки Урала и Алтая. В 1840 г. был удостоен звания неклассного художника, а в 1842 г. отправлен за границу на средства Перовского. В Риме он изучал мозаичное искусство. В 1851 г. за виды Рима признан был академиком. Последние годы занимался живописью в византийском стиле. Умер в 1870 г.

Мих. ШИБАНОВ *).

Шибанов—загадочный художник екатерининской эпохи. О нем почти ничего неизвестно, кроме того, что он был крепостным Потемкина. Где, у кого и как он учился, осталось тайной. Зато сохранились шедевры его кисти. „В 1787 г. он был уже большим завершенным мастером, создавшим такие перлы русского искусства, как портрет Екатерины II и Дмитриева-Мамонова, исполненные в Киеве, во время путешествия государыни на юг России". Портрет Екатерины находится в Каменноостровском дворце.

Ф. А. ТУЛОВ **).

Отличным живописцем был Федор Андреевич Тулов, крепостной гр. Бенкендорфа, живший в Пропойске и занимавшийся астрономией. Из его работ сохранился между прочим прекрасно, „ярко и выпукло написанный портрет семьи Шаховских, где в трогательном единении изображены 14 членов семьи: старики, молодежь и дети. Этот портрет по своей меткой характеристике и приятной темной гамме красок—отличный образец крепостного искусства".

Из более или менее известных живописцев арзамасской школы Ступина следует упомянуть еще Афанасия

*) 139 и 48.
**) 146 и 136.

Надеждина, крепостного помещика Степанова, и Кузьму Макарова, крепостного помещика Горихвостова *).

И. К. ЗАЙЦЕВ [82]).

Живописец Зайцев, обучавшийся в арзамасской школе Ступина и оставивший нам такие живые и интересные воспоминания об этой школе, родился в 1805 г. в Пензенской губ. в селе Архангельском, принадлежавшем помещику Ранцеву. Отец Зайцева, по его словам, был тоже хорошим живописцем. „Он по фантазиям своих господ выполнял их приказы: красил полы, комнаты, расписывал потолки, писал портреты, целые иконостасы и даже такие картины, которые не дозволялось смотреть открыто—эти картины были слишком гадки и неприличны. Отец скрывал их в одном чулане, под замком, но... я ухитрился поглазеть на них, и до сих пор еще помню всех этих бахусов, вакханок и силенов".

Судьба сына оказалась менее жестокой: ему удалось развить свой талант в условиях исключительных и не пришлось растрачивать его на утоление барских прихотей, притом самого низкого пошиба. Правда, далось это не легко, не сразу, но значительно легче, чем многим другим крепостным.

Когда мальчику было 13 лет, братья Ранцевы разделились, и семье Зайцева пришлось перебраться на новое жилье в Костромскую губ., за 700 верст от насиженных мест. Проезжали г. Арзамас и ночевали там. Тут отец рассказал сыну, что учился живописи в Арзамасе, а на утро пошел наводить справки, существует ли там рисовальная школа. И оказалось, что школа есть, и отличная—академика Ступина. Этот интерес отца к живописи сыграл, по всей вероятности, решающую роль в судьбе сына. По приезде на место, в сельцо Высоково, начались уроки рисования под руководством отца. На ряду с этим шло

*) 114, 155, 145.

беспорядочное, но интенсивное умственное развитие мальчика, очутившегося по счастливой случайности у истоков мудрости. Ему приказано было с одним из дворовых присматривать за господским домом и даже там ночевать В доме находилась библиотека—довольно большое собрание книг разнохарактерного содержания. „Я так пристрастился к чтению, пишет Зайцев, что целые дни и ночи готов был читать. Боже мой, сколько я перечитал... Любовь к книгам принесла мне огромную пользу; они меня научили всему тому, чему другие учатся в школах и заведениях от учителей. Я даже приобрел самоучкой немецкий и французский языки и французский довольно изучил и мог читать". Это самообразование продолжалось в течение пяти лет.

Не надо, однако, создавать себе иллюзий на основании сказанного, не надо думать, что Зайцев жил в каком-то счастливом оазисе, когда кругом свирепствовало крепостное право. Послушаем, что он говорит о своем барине и о его повадках.

Ранцев за эти пять лет не постоянно жил в своем имении, но наезжал и оставался иногда по целому году. Он бросил военную службу, вышел в отставку, был холост. Не имея ни службы, ни семьи, ни обязанностей, он имел зато много досуга, который надо было куда-нибудь девать. Зайцев пишет с сдержанной горечью следующие строки: „...Да и к чему им было жениться? Они как сыр в масле катались; у них было по 700 душ крестьян, а сверх того были и женские души, следовательно и жен они имели сколько хотели... Помещик ложится в постель, берет в руки ревизскую сказку, читает и видит, например, что у Федора значится дочь 16 или 17 лет, зовет лакея и приказывает ее привести"...

Зная Зайцева за хорошего начетчика, Ранцев заставлял его читать вслух по ночам. Нередко это чтение длилось целые ночи напролет. „Но я не буду,—заканчивает Зайцев, слишком распространяться о жизни наших помещиков... Я не могу равнодушно говорить и теперь,

через 70 лет, о тех отвратительных картинах, какие мне и другим случалось видеть"... А через несколько строк он пишет: „В 1823 г. Ал. Ив. Ранцев, наш благодетель, уехал, и мы до 24 года жили на свободе, припеваючи".

В мае 1824 г. Зайцева выписали в Пензу, зачем ему не было известно. По вечерам он читал „у своего благодетеля" в спальне, днем же помещик заставлял его рисовать с эстампов. И вдруг неожиданный приказ отвезти его в Арзамас и там сдать академику Ступину в учение живописи. „Господи, я не верил своему счастью! Оказалось, что мой отец неоднократно на коленях просил и умолял барина об этом, и наконец-то исполнилось желание наше!"

Школа Ступина должна была показаться и действительно была раем в сравнении с обстановкой крестьянской жизни. Умная, ласковая атмосфера, равенство в отношениях, товарищеская среда, серьезные занятия живописью и общими предметами, разумные развлечения— все это заставляет Зайцева вспоминать три года, проведенные в Арзамасской школе, как лучшее, „незабвенное" время своей жизни. Он вышел оттуда с душой свободного человека, с развитым эстетическим вкусом, с умениями и навыками, которые при дальнейшем культивировании должны были сделать из него художника.

Но тем хуже для него. Что ждало его впереди?...

„...Я снова должен был возвратиться к той неприглядной и постылой жизни, какую проводил прежде",— пишет он. Помещик его умер, да и при жизни он не уплатил Ступину ни копейки за все три года обучения. Зайцев вернулся в Высоково. Родные встретили его радостно. Общее любопытство и внимание щекотало его самолюбие. Время он проводил вяло и праздно: изредка рисовал портреты по заказу соседних помещиков, а больше пропадал на охоте и рыбной ловле. Но эта свобода длилась недолго. Вдруг разнеслась грозная весть, что наследники Ранцева продали имение какому-то петербургскому барину Греку.

Действительно, в начале 1829 г. приехал новый владелец и сделал свои распоряжения. Между прочим, отобрав из дворовых людей несколько человек, он отправил их в Петербург. В числе их был и Зайцев.

По приезде в Петербург отыскали они дом, где жил Грек и предстали пред очи новых владельцев. Тотчас всем указаны были их функции; на Зайцева возложено было письмоводство в конторе. В свободные часы он продолжал заниматься живописью. Сделанный им удачный портрет дочери помещика побудил последнего пригласить ему учителя для усовершенствования в живописи. Но учитель оказался ниже своего ученика, что задевало его самолюбие. После ряда оскорблений, нанесенных ему учителем, Зайцев явился к Греку и решительно заявил ему, что заниматься у него не будет, т. к. пользы не видит от занятий с учителем, которому еще самому надо учиться.

— А! Так вот ты какой! Хорошо... поди... вон!

После этих слов барина Зайцев думал: „Пропала моя головушка!"

Однако прошел день, другой, третий—ничего. Потом помещик призывает его к себе и говорит:

— Ну, я решился дать тебе возможность окончить начатое образование. Все, что нужно, сделано. Ты пойдешь к академику... Григоровичу, и вот отдашь ему эти бумаги и письмо.

Зайцев понял в чем дело—и бух ему в ноги.

— Встань,—сказал он,—но помни, что если ты поведешь себя дурно и не оправдаешь моих благодеяний, тогда ты будешь солдат! С этим условием дана тебе свобода.

„Господи, Господи, одна минута—и я мог бы сгибнуть, как волдырь на воде, а между тем... Я и теперь не могу без слез радости вспомнить эту решительную для всей моей жизни минуту".

Зайцев окончил Академию Художеств в 1835 г. Женитьба и недостаток средств заставили его отказаться

от чисто художественной работы и перейти к педагогической деятельности. Он был учителем рисования в кадетском корпусе, затем перевелся в Полтаву и там, помимо своей специальности, занимался общественной деятельностью в области народного просвещения.

И. БЕШЕНЦОВ [17]).

Каррикатура—это пожалуй наименее подходящий жанр для крепостной живописи. И тем не менее мы встречаем среди представителей крепостной живописи и художника-каррикатуриста. Это был самоучка, даровитый и многосторонний молодой человек, выросший в сравнительно благоприятной атмосфере, несмотря на свое положение дворового. Он был крепостным гр. Бутурлина. Отношение к дворовым в этой семье было повидимому много культурней, чем у большинства помещиков того времени (начала XIX века). О телесных наказаниях и слышно не было. Барским детям не только не разрешалось пускать в ход руки, но даже не допускалась брань и грубый тон в отношении к крепостной прислуге, которой приказано было на удар давать немедленно сдачу. Всех занимавших высшие должности звали по имени-отчеству. В такой атмосфере не был неуместным и оригинальный талант Ивана Бешенцова—„остряка, самоучки, поэта и рисовальщика", а по должности простого буфетчика. К господским детям приглашен был для уроков рисования воспитанник Академии Художеств, Виноградов, довольно бездарный художник и учитель. Бешенцов, недолго думая, пишет на него каррикатуру, изображая его сидящим с палитрою в руке перед мольбертом, на котором красуется начатая фигура осла.

Сметливый, живой человек, он был ярым поклонником Озерова и его исполнителя на сцене, Яковлева, и декламировал наизусть целые тирады из „Эдипа в Афинах" и „Дмитрия Донского". Его же акварельной кисти

была толстая книга каррикатур всех членов семьи Бутурлина в свойственных им позах, костюмах и занятиях, а также всей их родни и вообще всех знакомых, перебывавших у них в доме с самого начала века до 1816 г. „Сходства были поразительны, пишет—автор записок,—и мать наша так дорожила этим семейным архивом, что выписала его во Флоренцию". При отъезде семьи в Италию, Бешенцов был назначен управляющим костромского имения.

Таким образом, этот самоучка, обладавший недюжинными дарованиями, несмотря на сравнительно благоприятную обстановку, в которой протекала его подневольная жизнь, в конечном счете не осуществил своего жизненного призвания.

Л. А. СЕРЯКОВ [1]).

Серяков—знаменитый гравер, основатель в России школы граверов по дереву, в сущности не был крепостным. Но и происхождение его, и условия его жизни, как военного кантониста, и значение его в истории русского искусства и, наконец, оставленный им ценный бытовой материал, в виде интересной автобиографии,—обязывают остановиться на нем на этих стриницах.

Отец Серякова был крепостным Маковеева, и мальчиком еще жил на оброке в Петербурге. За „зазорную жизнь" помещик сдал его в солдаты. Лаврентий Аксенович Серяков, будущая гордость России, родился в 1824 г. на дне оврага, куда скатились сани, следовавшие в обозе за полком. Это вступление в жизнь как бы знаменовало собой дальнейшие испытания, выпавшие на долю знаменитого гравера. Буйный кутила отец, не раз выгонявший мать с сыном на улицу, беспокойная жизнь, состоявшая в переездах с места на место, ужасы бунта военных поселян и зверской расправы с бунтовщиками, запечатлевшиеся навек в памяти ребенка — таковы первые шаги.

[1]) 150, 153.

Мальчик стал питомцем батальона военных кантонистов и попал в полковые певчие. В дождь и холод приходилось ему спать прямо в грязи, под фурами, ходить по этапам с бродягами и арестантами, наниматься грузчиком на барки с дровами. От игры на кларнете и флейте у него началось кровохарканье, и мать просила о зачислении его во фронт. Пройдя тяжелую школу фронтовой службы, Серяков снова попал в свой батальон, сперва в канцелярию, а затем учителем математики и рисования. Последнее давало надежду через 19 лет получить офицерский чин. Должность учителя, помимо того, что с ней совмещалось множество других функций, была крайне тяжелой. На учителе лежала ответственность за малейшее упущение в распорядке жизни и одежде каждого из питомцев, которых было 250 человек. Над ним всегда висела угроза телесного наказания. И не в этом только был ужас, но в вынужденном огрублении этого мягкого по натуре человека, который сам должен был превратиться „в лютое начальство для своих подчененных". Приходилось и ему раздавать зуботычины той самой рукой, которая вскоре оказалась способной к работе изумительной тонкости и благородства.

Серяков, тяготясь этой грубой и кошмарной жизнью, добился перевода в Петербург, писарем в департамент военных поселений. По этапу, с арестантами, проделал он этот путь в Петербург, к новой, счастливой, творческой жизни.

Жизнь в Петербурге была нелегка, но оставляла некоторый досуг, который Серяков посвящал чтению и рисованию. Однажды, будучи дежурным по канцелярии, ночью, чтобы не заснуть, он взял огромный лист бумаги и стал чертить на нем пером какой-то аллегорический рисунок. Случайно проходил через комнату в этот момент начальник топографов, который обратил внимание на его работу. В результате Серякову приказано было в 2 месяца сдать экзамен на топографа.

Став топографом, Серяков решил отыскать себе какое-нибудь платное занятие, чтобы быть в состоянии содержать свою мать. Он нанялся в дворники и исправлял эту должность восемь месяцев, живя с матерью в подвале. В это время ему раз попался листок из французского издания, где он заинтересовался рисунками, помещенными среди текста. До тех пор он знал только литографию, печатание с камня, но тут догадался, что рисунок, подобно набору, должен быть вырезан на доске. Он попытался вырезывать на куске березового дерева, но выходило плохо. В поисках дерева, он наткнулся на столяра Вагнера, который в то время один во всем Петербурге приготовлял доски для гравирования. Серяков стал работать на них перочинным ножом.

В 1847 г. он делал топографический план для В. Ф. Одоевского. Когда последний узнал, что Серяков гравирует на дереве, он был крайне изумлен.

— Неужели на дереве?—спросил он.—Да ведь я заказываю все рисунки для „Дедушки Иринея" за границей У нас вовсе нет граверов на деревне в России! Ведь вы совершенная находка!

Увидев работы Серякова, Одоевский пришел в восхищение и порекомендовал его разным лицам. Он стал работать для „Иллюстрации" Кукольника, который выписал для него гравировальные инструме ты. Скоро Серяков вступил в литературные и артистические круги того времени, о нем стали писать и говорить. Друзья советовали ему просить у начальства разрешения поступить в Академию. Но на первую его попытку барон Корф ответил таким окриком:

— Солдат! С чего ты взял итти в Академию?! Да ты знаешь ли: я сейчас прикажу с тебя галуны спороть и в арестантские роты! Да как ты осмелился это задумать!—И он выгнал Серякова из комнаты.

„Вся кровь хлынула мне в голову,—пишет Серяков,—в глазах позеленело, я сознавал глубоко нанесенную мне обиду... и весь ужас могущей постигнуть меня

участи от произвола и каприза самого дюжинного генерала".

Кукольник обратился тогда к военному министру Чернышеву, который доложил о Серякове государю.

На лоскутке бумажки Николай написал карандашом: „согласен", и судьба Серякова была решена.

При поступлении в Академию Серякову было 23 года. Он делал большие успехи, первым переходя из класса в класс. В 1853 г. он задумал гравировать на дереве для получения звания свободного художника, которое делало человека свободным, к какому бы сословию он ни принадлежал. Конференц-секретарь Академии Григорович на его просьбу вспылил:

— Да разве это искусство? Ведь вы, граверы на дереве, в состоянии сделать только какую-нибудь виньетку! Да у вас средств нет выполнить серьезную вещь на дереве!

— Все-таки позвольте мне подать прошение в Совет.

— Хорошо, подавай.

Перед тем, как разрешить Серякову взять программу на звание художника, Совет обратился с запросом к военному министру, не имеет ли он к тому препятствий, ибо „с званием сим сопряжено право пользоваться с потомством вечною и совершенною свободою и вольностью и вступить в службу, в какую художник пожелает".

Серяков начал работать над великолепной головой старика, Рембрандта. Через три месяца он принес гравюру Григоровичу. Тот рассматривал ее долго, потом подошел к окну. Смотрел то на гравюру, то на художника. Наконец, молча, подошел к нему, поцеловал и сказал:

— Вы молодец. Вот что значит русский человек. Уж если захочет чего-нибудь достигнуть, того непременно добьется! Поздравляю вас!

Затем снова долго всматривался в гравюру и как бы про себя говорил:

— Прелестная, небывалая вещь; как это прочувствовано!..

Остальные академики были в таком же восторге. Все поражались тонкости и быстроте работы. (Такая же гравюра на меди потребовала бы двух лет).

Серякову хотели сразу дать звание академика, но этого нельзя было сделать, т. к. он был нижним чином. Он получил звание свободного художника. Николай I, посетивший академическую выставку, сказал:

— Надо его поддержать.

В 1858 г. Серяков уехал на казенный счет совершенствоваться в Париж. Здесь он поступил в артель Беста, как простой гравер, работал и учился неутомимо, хотя был уже почти завершенным гравером. Вскоре он получил большую известность в Париже, где ему предлагали остаться на очень выгодных условиях. Но он рвался на родину и, после итальянского путешествия, завершившего его шестилетнее пребывание за границей, вернулся в Россию. Здесь ему было единогласно присуждено за его труды звание академика.

Когда Серяков уехал из Парижа, Бест написал о нем кн. Гагарину, что Серяков—отличный гравер, занявший первое место в столице Франции; что гравюры его обратили там на себя внимание, т. к. ни один гравер в Париже не выполнил бы их лучше, чем они сделаны, с такой нежностью и с таким совершенством, подобных которым нигде не отыщется, а между тем, портрет, резаный на дереве, самый неблагодарный и трудный род гравирования; что, благодаря Серякову в Петербурге через несколько лет несомненно будет одна из первых школ гравирования на дереве.

Серяков действительно создал школу. Помимо знаний и умений, помимо таланта, он вложил в это дело много любви, мягкой, но упорной настойчивости, братской простоты и добродушия. Это был по натуре честнейший и благороднейший человек, который, несмотря на испытания, а может быть и благодаря им, сохранял удивительную мягкость, доброту и отзывчивость души. У своих учеников он пользовался большим уважением и не меньшей любовью.

„... Скучно ужасно,—пишет в 1875 г. один из его учеников, спешивший к нему в Ниццу и приехавший туда через день после смерти учителя,—не у кого теперь учиться. Раньше все хотелось Лаврентия Аксеновича порадовать. Теперь и мысли не могу допустить, что не увижу его больше".

А. Н. ВОРОНИХИН [1]).

Знаменитый русский архитектор, строитель Казанского собора, Андрей Никифорович Воронихин был крепостным. Но, на его счастье, он был крепостным гр. Строганова. И кто знает, будь он собственностью другого помещика, не постигла ли бы и его печальная участь талантливых горемык, которые находили покой своей душе лишь в дуле пистолета или в вине...

Дом Строгановых славился покровительством искусствам, и владельцы его по справедливости пользовались названием меценатов. В былое время дом этот „открыт был любителям науки, слова, живописи, артистам и вообще талантам, и потому почасту представлял из себя, так сказать, академию или храм, посвященный музам".

Особенно относится сказанное к гр. Александру Сергеевичу Строганову, царедворцу Екатерины II, человеку весьма образованному, обладавшему острым умом и тонким вкусом. Богатства его давали Екатерине II основание говорить о нем: „Вот человек, который тщетно старается разориться, но не может". Благодаря этим несметным богатствам, он мог устроить у себя первоклассную картинную галлерею — настоящий музей из лучших произведений иностранных мастеров. Екатерина была не совсем права, потому что, приобретая за границей, со всей страстью коллекционера и знатока, картины и книги, он нажил миллионные долги. Зато его картинная галлерея и библиотека были доступны каждому. Он покровительствовал художникам, ободрял их, раскрывал

[1]) 54, 27, 91, 68, 52, 23, 25.

перед ними сокровища своих хранилищ. В ответ на это он пользовался большой любовью художников и артистов. В 1800 г. он был назначен президентом Академии Художеств.

Во владениях этого мецената в Пермской глуши, в селе Новое Усолье, родился в 1760 г. крепостной мальчик — Андрей Воронихин. Здесь уже, „обучаясь российскому языку, по врожденной склонности своей и природной остроте, научился он также начальным правилам рисования и живописи". Когда страсть его к рисованию стала известна графу, он выписал юношу в Москву. Это было в 1777 г. Воронихин стал обучаться живописи—сначала миниатюрной, а потом и перспективной. Его работами заинтересовались светила тогдашней московской архитерктуры, Баженов и Казаков. Общение с ними не могло, конечно, пройти бесследно, и юноша вскоре заразился от них страстью к архитектуре. Граф Строганов, которому он поднес первые опыты своего таланта, принял в нем горячее участие, дал ему возможность переехать в Петербург и там расширить свои познания по наукам и искусствам.

Единственный сын гр. А. С. Строганова, Павел, находился в это время на попечении французского ученого и педагога Жильбера Ромма, пользовавшегося неограниченным доверием графа. Этому Ромму поручено было проделать со своим воспитанником ряд образовательных путешествий по России. В этих путешествиях принимал участие и Воронихин. Здесь он знакомился с отечественной историей и памятниками русского искусства. В 1787 году все трое отправились за границу, в Германию, Швейцарию и Францию. В Париже Воронихин отдался изучению перспективной живописи и архитектуры, и сверх того, физики, механики и математики. При его необыкновенной трудоспособности, он все одолевает, многому научается и в 1790 г. возвращается в Россию готовым архитектором, образованным и знающим. Он строит ряд частных домов и отделывает некоторые ком-

наты и картинную галлерею в Растреллиевском Дворце Строганова, на Мойке. В этой работе он проявляет себя художником чутким и идущим впереди своего века.

За картину, изображающую перспективу картинной галлереи Строганова, Воронихин был удостоен звания „назначенного академика", а в 1797 г. за вид выстроенного им же загородного дома Строганова — звания академика. Воронихин не забрасывал, таким образом, живописи, но она служила ему лишь для выражения его архитектурных замыслов.

Строгановская дача на Большой Неве — первая работа Воронихина, где он является не просто хорошим мастером, но „крупным, самобытным, ни на кого не похожим зодчим". Своими первыми работами Воронихин снискал себе такую славу и уважение, что в 1800 г., когда император Павел возложил на Строганова главное руководство по сооружению Казанского собора, тот смело мог поручить его своему любимцу, Воронихину. Постройка собора закончилась в 1811 г.

Здесь не безынтересно привести не совсем „объективное", по всей вероятности, мнение современника Воронихина, Вигеля, о Казанском соборе и его зодчем:

„Воронихин,—пишет Вигель,—был холоп гр. Строганова, президента Академии и мецената художеств; а как в старину баре, даже и знатные, отдавали мальчиков в ученье, не справляясь с их склонностями, то, вероятно, и Воронихин, природой назначенный к сапожному ремеслу, учением попал в зодчие. И он по рекомендации своего господина построил Казанский собор, этот копиист в архитектуре, который ничего не мог сделать, как самым скверным почерком переписать нам Микель-Анджело".

В противовес этому, довольно распространенному в свое время мнению у Игоря Грабаря читаем:

Принято считать, что Казанский собор неудачный сколок с собора св. Петра в Риме. Это неверно. Притом далеко не весь план Воронихина был осуществлен. „Это сооружение, грандиозное по замыслу и великолеп-

ное по исполнению, является одним из самых замечательных и самых оригинальных в Европе".

Воронихин много строил в окрестностях Петербурга. Лучшая из его загородных построек—это фонтан на Пулковой горе. Из городских построек в Петербурге известен Горный Институт и др. здания.

В 1802 г. Воронихин получил звание профессора архитектуры. Умер он в 1814 г. и похоронен на Волковом кладбище, где ему сооружен мавзолей с барельефным изображением Казанского собора.

Мы видим, что судьба благоприятствовала Воронихину, что ему удалось блестяще осуществить свое жизненное призвание. Это определилось тем вниманием и интересом, которые проявлял к нему Строганов. Отношения Строганова к своему талантливому крепостному не были отношениями господина к холопу. Воронихин был для Строганова „воспитанником", „любимцем", „другом". Отпускную он ему дал в 1786 г. Повидимому, гнет крепостной неволи не успел наложить печати на душу и творчество Воронихина.

Строганов подарил своему любимцу 50.000 р. Воронихин сумел дать своим детям прекрасное образование. Сын его окончил царскосельский лицей. Из семьи его двое племянников унаследовали его таланты — один из них был скульптором, другой архитектором.

Советская власть почтила талантливого архитектора-крепостного, назвав его именем сквер на площади Казанского собора.

Т. Г. ПРОСТАКОВ [1]).

В истории русского искусства имя Простакова должно было бы занять почетное место, на ряду с именем Воронихина. Но его барину, Римскому-Корсакову, мало было до этого дела. Узкое тщеславие заставило его сохранить даровитого архитектора у себя, не дав развиться его таланту.

[1]) 137, 25, 154.

О Простакове мы знаем очень мало, но за этим немногим скрывается целая жизнь, скорбная, полная разбитых надежд. Жизнь эта охватывает более столетия. Судьба как бы хотела посмеяться над Простаковым, подарив ему долгую жизнь и большие возможности, которые он смог бы осуществить блестяще, если бы во время получил свободу. Но он получил ее, когда был уже 80-летним стариком.

Из сохранившейся небольшой заметки о Тимофее Григорьевиче Простакове родственника его, Костарева, который встречал его уже глубоким старцем, узнаем, что, при восшествии на престол Екатерины II, ему было лишь 10 лет. По отзывам родных, знавших его в менее преклонном возрасте, Простаков отличался всегда необыкновенной деятельностью; он занимался с любовью архитектурой и весь отдавался своему призванию, насколько это позволяло его несчастное зависимое положение. „Богатейшие аристократы того времени—Голицын, Апраксин, Остерман и др.—очень любили Т. Г. и часто нуждались в его знаниях по строительной части. Они пользовались его услугами, прося каждый раз разрешения на то у „генерала",—и Римский-Корсаков гордился этим, как нельзя более, забывая в своем крепостническом тщеславии, что заедает силу, которою при других условиях может быть в праве было бы гордиться отечество".

Знаменитый Витберг, автор грандиозного и высокохудожественного проекта храма Спасителя на Воробьевых горах, знал Простакова и ценил его. Он пишет в своей заметке о старике Прассове (делая ошибку в фамилии), „который посвятил себя практической архитектуре и имел большие практические сведения не только по архитектуре, но и по инженерной и гидравлической частям. Лет двадцать употреблял Простаков все старания, чтоб выйти на волю, но господин его оставался нечувствительным ни к его просьбам, ни к просьбам многих знатных особ, принимавших усердное участие в человеке, одаренном прекрасными талантами, которые

не могли развиться, не могли им быть приспособлены вполне от несчастного состояния, в котором он родился. Видя сильное желание его и уверенный в пользе приобретения такого человека, я просил князя Голицына, чтобы он довел это обстоятельство до сведения государя, и государь изъявил Римскому-Корсакову желание, чтобы он освободил Простакова. Но тот остался тверд. Он решительно отказался отпустить Простакова, не из видов корысти, а из гордости, что этот человек его собственность".

Интересно, что даже слово государя оказалось бессильным перед упорством Римского-Корсакова. На заявленное ему желание государя освободить Простакова, бывший фаворит Екатерины отвечал, что государь может сделать все, что ему угодно, но собственного согласия своего на освобождение этого человека он не даст до своей смерти.

Биографию Простакова можно было бы составить из нескольких дат: родился в 1748 г., получил свободу в 1828 г., удостоен звания свободного художника в 1838 г., умер в 1853 г.

СЕМЕНОВ [1].

Семенов—крепостной архитектор Аракчеева, о котором известно очень мало. Но он был человек недюжинных дарований, учился в Академии Художеств, где получил ряд наград, в 1843 г. сделан академиком, а в 1859 г. назначен профессором Академии. Семеновым сделано не мало украшений в прекрасном имении Аракчеева, Грузино. „На лужайке перед террасой уцелела только прелестная миниатюрная беседка, произведение того же Семенова: чувствуется тонкий вкус в рисунке ажурного трельяжа, легким кружевому зорится чугун".

Каково было положение талантливого архитектора, профессора Академии, у грубого солдата Аракчеева, можно судить хотя бы по письмам Настасьи Минкиной

[1] 37 и 39.

к своему барину и возлюбленному: „Дом Агафонихи делается и будет хорош. Семен нашел по плану ошибку и не смел вам об оной донести...". Это „не смел" так характерно для того времени. Барин, рабовладелец, считает себя всеведущим и перед ним профессор архитектуры должен забыть о своем превосходстве даже в той области, где он является признанным и дипломированным специалистом. Но все сказанное бледнеет перед следующими строками Врангеля: „Аракчеев в минуты гнева не раз бил своего архитектора—профессора Академии Художеств", и в другом месте: „Аракчеев сек его за малейшую провинность".

АРХИТЕКТОР КУРСКОГО ПОМЕЩИКА [160]).

Мы не знаем его имени, не знаем, был ли он одаренным талантливым человеком, не знаем о нем ничего, кроме одного эпизода его жизни, рассказанного Щепкиным и записанного Стаховичем. Но эпизод этот так красочен, что его следует привести целиком, без всяких сокращений.

„В Курской губернии в начале нынешнего (XIX) столетия был помещик, обладавший громадным состоянием и известный по своей жестокости, выходившей из ряду вон даже и в то время, когда общее положение крепостных было далеко не отрадное.

„Был у него архитектор из дворовых. Приказывает ему барин выстроить каменную плотину со шлюзами, спуском, каменными устоями для крупичатой мельницы, с двенадцатью поставами, сукновальней, толчеею и прочими удовольствиями. Большая река бежала в крутых берегах; сила воды была страшная, особливо в половодье. Архитектор представляет план; барин делает много изменений и приказывает строить по его указаниям. Архитектор пробует доказать, что так строить нельзя, что при первом сильном напоре воды плотина не устоит.

„ — Молчать, скотина, делай, как приказано!

„Строит архитектор, как приказано. Барин, чтобы только удалась плотина с его изменениями, не жалеет ни вековых дубов, ни железа, ни камня. Выстроили на славу; освящал плотину сам архиерей, провозглашал многолетие помещику протодьякон; на открытии пировал губернатор; ликовала при громе музыки, пушечной пальбе чуть не вся губерния... а весной, как предсказывал архитектор, плотину все-таки сорвало.

„Барин, на развалинах этой самой плотины, разложил архитектора, дал ему 300 розог и снова приказал строить по своим указаниям. Долго валялся в ногах барина архитектор, умолял позволить ему строить, как велит наука, а не барская воля, но барин был твердый и не изменил решения. Снова, не по научным, а по барским данным, начали строить. Выстроили, освятили, а весной опять плотину разрушило. Опять пороть архитектора, который после экзекуции тут же, на барских глазах, бросился в воду и утонул.

„Что тут было делать бедному барину? Другого крепостного архитектора нет — нечего делать, пришлось вновь строить плотину по плану покойника, но уже без барских изменений. Плотину выстроили, и стоит она непоколебимо несколько лет, но барину все не верилось, что покойник был прав, и плотина прочна. Он все боялся, чтобы чего не случилось, и приказал на въездах поставить шлагбаумы и не пускать никого ни по мосту, ни по плотине".

В дальнейшем, самодурства и жестокости этого помещика случайно получили огласку и против него начато было следствие по целому ряду дел, в том числе и по делу о самоубийстве архитектора. Установлен был свидетельскими показаниями ряд вопиющих фактов. Запахло каторгой. Следователь оказался честным и мужественным человеком, который добивался правды, не поддаваясь ни на угрозы, ни на подкупы, и даже не испугался произведенного на его жизнь покушения. Однако,

в последний момент он не устоял. Мзда, предложенная ему, была 100.000 р. По дороге в Петербург он застрелился.

На следующий год следствие возобновилось, но все свидетели были либо запуганы, либо подкуплены, и показывали теперь под присягой, что тех фактов, которые они удостоверили в прошлом году, не было. В результате помещик остался безнаказанным.

Крепостная музыка.

„Крепостные оркестры и артисты, без сомнения, помогли заложить основы будущего здания русского музыкального искусства".

(М. М. Иванов. История музыкального развития России).

Одной из самых распространенных и доступных помещичьих затей было устройство крепостных оркестров и хоров. Правда, и оно требовало иногда значительных затрат, но все же было проще, чем организация домашнего театра. Его успешности способствовала и прирожденная музыкальность русского человека, которому пение и даже игра на музыкальных инструментах давались гораздо легче, чем ломанье на театральных подмостках.

Крепостная музыка, как и крепостная живопись, имела очень широкий диапазон. Она начиналась от хоровых песен и плясок дворовых девок и от безвкусного пиликанья двух, трех „скрипичек", разыгрывавших „польские миноветы и контратанцы" [14]), и доходила до подлинных камерных и симфонических концертов. Порою из десятков и сотен посредственностей и здесь, как и в живописи, выделялись там и сям интересные и оригинальные таланты.

Обучение крепостных музыке, пению и танцам производилось либо домашними средствами, либо с помощью специально приглашенных лиц, либо, наконец, на стороне. В зависимости от интеллектуального и художественного развития самого барина и от его отношения к му-

зыкальным упражнениям своих крепостных, различались и учителя, и методы обучения.

У помещика Баженова Арзамасского уезда учителем музыки был немец Егор Мстиславич, „скоро усвоивший на святой Руси нехитрую систему обучения". Парню, оторванному прямо от сохи, с грубыми, мало подвижными пальцами, давал он в руки флейту, сопровождая свои уроки зуботычинами и затрещинами. Несчастный парень в результате сбежал от „учебы заморской музыке" и через несколько месяцев вернулся к барину, прося снова посадить его на пашню. В следующем году от того же помещика, и по той же причине, сбежало еще трое музыкантов [152]). Часто роль учителей исполняли сами господа. Отец Т. Пассек, страстный любитель музыки, сам сладил из дворовых хор певчих, и вместе с женой обучал танцам молодую крепостную прислугу [118]). Домашний оркестр помещика Сербина состоял из дворовых, прислуживавших за столом, которых он учил сам, всегда играя первую скрипку [55]).

Де-Пассенан пишет: „Когда русский барин хочет сформировать у себя оркестр, он призывает к себе детей и распределяет между ними инструменты. И музыкант, заведующий оркестром, обязан их выучить играть в несколько месяцев. Всякому прийдет в голову, что музыкант, выученный из-под палки, не может быть хорошим артистом. Но однако, в частных оркестрах встречаешь иногда положительные таланты" [56]). Очень часто мы встречаемся именно с таким чисто механическим методом обучения. Человека, который никогда не слышал никакой музыки, отдают на известное время к учителю для обучения церковному пению, менуэтам и проч. Если же учащийся в это время не успел, то его бьют до тех пор и так часто, пока он не научится [74]).

Очень серьезное отношение к крепостной музыке и пению встречаем мы в целом ряде богатых вотчин. Оно занимает там место в ряду других хозяйственных дел и в нем чувствуется большая основательность и налажен-

ность. В имении Аракчеева, Грузино, мальчики, обучавшиеся музыке и пению, получали также и некоторое общее образование. Каждый из них имел записную книжку, в которую вносились экстракты из барских приказов. „У музыканта Антона замечено: мы с Семеном как геометрии, так и рисовать учимся, а учители ходют каждый день; а Гаврюшка учится на барабане для янычарской музыки, а Семен, скрипач, на фортепьяне..." Упомянутый графский оркестр разыгрывал для услаждения своих господ марши, польские, контрадансы, козаки, вальсы, симфонии, серенады, увертюры и арии из опер [137]).

Деловито и солидно поставлено было дело обучения музыкантов и артистов у графов Шереметьевых, о чем мы будем говорить ниже. Здесь же ограничимся приведением одного из сохранившихся многочисленных указов гр. П. Б. Шереметьева, который свидетельствует о тщательном и крайне взыскательном отношении графа к этому вопросу. „Из присланных из слободы Борисовки певчих пяти человек,—гласит указ,—явились годных только два человека—басист и дишкантист, которые здесь и оставлены, а три человека, за негодностью, потому что хороших голосов не имеют, для отправления обратно в Борисовку посланы в Москву на наемных лошадях". Все убытки взыскать с приказчика Казакеева „как то сделано от несмотрения и пренебрежения [138]).

Особенно интересен в этом отношении генерал Суворов, который живо вникал во все подробности, касающиеся его домашней музыки и театра. В московском доме Суворова, среди массы дворовых, жило много певчих и музыкантов. Их держали в Москве специально для совершенствования в музыке и пении, чтобы они могли практиковаться у известных в то время голицынских артистов. Певчим не запрещалось иметь доходы за игру и пение по Москве, но с 1784 года все эти артисты перевезены были на Ундол, по случаю пребывания там самого Суворова. Уезжая из поместья Суворов, предписывает управляющему:

1) Иванов обучает певчих с прилежанием по моему наставлению.

2) Николай—управитель музыкантов, у него под предводительством музыка и пр.

3) Ерофеев имеет обучать трагедиям и комедиям свой штат.

4) Мальчиков словесному учит Никита.

„Помни музыку нашу—вокальный и инструментальный хоры и чтобы не уронить концертное. А простое пение всегда было дурно и больше, кажется, его испортил Бочкин великим гласом с кабацкого, когда они в Москве певали с голицынскими певчими; сие надлежало давно обновить и того однажды держаться" [143])...

Всякий сколько-нибудь достаточный помещик стремился иметь своих музыкантов и песенников „хоть понемногу, а все-таки человек до десяти" [19]). У князя Вяземского домашний оркестр состоял из скрипки и флейты, при чем скрипачем был буфетчик, а флейтистом дядька [41]). Многие из этих домашних оркестров были очень далеки от совершенства, а то и просто никуда не годны. Но как приятно и лестно было помещику, в торжественных случаях жизни, усладить свой слух и слух своих гостей музыкой собственных рабов.

„Гости сели за стол, а музыка с хор или из-за угла заглушает все слова... А музыка-то трещит, гремит, бурлит—и только стукотня стульев с концом обеда и шум покрывают трескотню и пискотню домашних скрипачей, барабанщиков и „духоборцев"... [161]).

Торжественный день именин пензенской помещицы Кожиной „начинался поздравлением хора музыкантов, и, несмотря на несогласные звуки, растроганная помещица плакала от умиления и удивления к таланту своих подданных" [29]).

Средний уровень помещичьих оркестров вероятно соответствовал описанию Загоскина в повести „Тоска по родине":

„Сначала все шло изрядно, но под конец флейта стала оттягивать, кларнет запищал, волторны заревели нелепым

голосом, а фагот стал сопеть так отвратительно, что мороз подирал по коже.

„— Эй, Филька, шалишь!—закричал Кузьма Петрович.— Алешка, Фомка! Вот я вас!.. Фагот, фагот! Опять закутил!—Капельмейстер махал, махал своей палочкой, топал ногой, подымал обе руки вверх и наконец начал бить такт по головам своих духовых инструментов, которые вышли решительно из всякого порядка"...

Оказалось, что музыканты были пьяны, и в то время как помещик ругал и стыдил их, гость подумал: „Правда! В Германии, кто музыкант, тот уж точно музыкант! Да зато ведь там какой-нибудь Кукушкин не возьмет крестьянина от сохи и не скажет ему: ты мужик высокий—катай на контрабасе! Ты плечист—дуй в волторну! У тебя передние зубы целы—играй на фаготе. А есть ли у тебя охота или нет, об этом тебя и спрашивать не станут" [72]).

На ряду с массой никуда негодных оркестров были и недурные. Очень приличный оркестр был у кн. Кропоткина. Он состоял из 12—15 человек, из которых каждый исполнял еще и хозяйственные обязанности. „Настройщик Макар, он же помощник дворецкого, играл также на флейте. Портной Андрей играл на волторне. Обязанностью же кондитера было вначале бить в барабан; но он так усердствовал, что оглушал всех. Тогда ему купили чудовищную трубу, в надежде, что, быть может, легкими он не будет в состоянии производить такой шум, как руками. Но когда и эта надежда не оправдалась, его сдали в солдаты. Что же касается рябого Тихона, то помимо бесчисленных обязанностей в доме, в роли ламповщика, полотера и выездного лакея, он еще не без пользы помогал в оркестре, сегодня на трамбоне, завтра на контрабасе, а не то и как вторая скрипка. Две первых скрипки составляли единственное исключение из правила. Они были только скрипками. Отец купил их за большие деньги с семьями у сестер. И вот по вечерам, когда отец не уезжал в клуб или когда у нас бывали гости, играл оркестр из 12 или 15 человек музыкантов, и играл

очень недурно. На наш оркестр был большой спрос, когда соседи, в особенности в деревне, устраивали вечера с танцами. Ничто не доставляло отцу такое удовольствие, как когда к нему обращались с просьбой по поводу оркестра" [95]).

Оркестр Страхова, помещика Казанской губернии, был более внушителен. Он состоял из 40 человек и самых разнообразных струнных, духовых и ударных инструментов—„волторн, труб, фаготов, кларнетов, флейт, чеканов, литавр, турецкого барабана, тарелок и контрабасов" [30]).

Любопытно описывает Аксаков свои детские впечатления от крепостной музыки. Во время проезда Сережи Багрова с родителями по Симбирской губернии их затащил к себе богатый помещик Дурасов, побывавший в Москве и перенесший в свое захолустье все атрибуты столичного барства. „Пройдя несколько комнат, одна другой богаче,—пишет Багров-внук,—мы вошли в огромную, великолепную, очень высокую залу, такую высокую, что вверху находился ряд окон. Небольшой круглый стол был убран роскошно... Только что подали стерляжью уху,.. как вдруг задняя стена залы зашевелилась, поднялась вверх, и гром музыки поразил мои уши. Передо мною открылось возвышение, на котором сидело множество людей, державших в руках неизвестные инструменты. Я был подавлен, изумлен, уничтожен... и смотрел, выпуча глаза, на эту кучу людей, т. е. на оркестр, где все проворно двигали руками взад и вперед, дули ртами, и оттуда вылетали волшебные, восхитительные звуки, то как будто замиравшие, то превращавшиеся в рев бури и даже в громовые удары... Музыка прекратилась. Все хвалили искусство музыкантов" [1]).

На ряду с этими импозантными оркестрами, иногда неплохими, но являвшимися не больше чем тщеславным развлечением скучающих бар, были и другие, выполнявшие большие художественные задания. У гр. Орлова, несмотря на совмещение должностей, „оркестр был за-

мечательно хорош... Музыка играла во время стола, а по субботам вечером давались в биллиардной комнате инструментальные и вокальные концерты. Граф слушал их из соседней гостиной и по окончании пьесы делал замечания капельмейстеру Гурилеву, отцу известного композитора"[113]. У графов Чернышевых в имении Тагино Орловской губ. был оркестр из крепостных музыкантов, сформированный иностранцем, г. Евсташем; „этот оркестр мог бы с честью занять место в любом столичном театре"[18]). Славой пользовались оркестры Собакина, Гончарова, у которых, кроме обыкновенного оркестра, был оркестр роговой музыки. Позднее, в Николаевскую эпоху хорошие оркестры были у гр. Виельгорского кн. Юсупова, Панчулидзева в Пензе и др.[78]).

Истинно художественной высоты достигла, повидимому, крепостная музыка у помещика Хлюстина. Крепостной человек этого помещика, талантливый Финоген, обучал музыке дочерей соседнего помещика Николева и он же дирижировал оркестром. Оба помещика были страстными любителями музыки, и каждое воскресенье дочери Николева играли разученные ими с Финогеном классические вещи под аккомпанимент оркестра. „Случалось мне не раз,—пишет Николева,—играть с двумя оркестрами и хором певчих. Эти стоят ближе к роялю, инструментальный оркестр в смежной комнате, а духовой за окном в саду. Так играла я „Сотворение мира" Гайдна, Моцарта, Генделя и других"[110]).

Некоторые помещики организовывали квартеты, в которых иногда сами исполняли партию первой скрипки. Такой квартет был у Д. Н. Апраксина[18]), у помещика Сербина, также игравшего вместе со своими крепостными и любившего серьезную музыку, особенно квартеты Моцарта[5]). Был квартет скрипачей и у упомянутого выше Николева; для обучения этого квартета приезжал регент соседнего помещика Шепелева. Точно так же и Хлюстин, кроме прекрасного оркестра, имел скрипичный квартет, обученный итальянцем Тоди[110]).

Крепостные оркестры употреблялись для различных целей. Самое обычное и самое вульгарное их употребление состояло в том, что они способствовали барскому пищеварению, играя по несколько часов подряд, пока не заканчивалась торжественная и обильная трапеза. Затем они увеселяли господ и их гостей по окончании этой трапезы и в предвкушении следующей. По вечерам же они играли бальную музыку, под которую без устали плясала вся дворянская молодежь того времени, особенно в столицах. В одной Москве бывало ежедневно до 40—50 балов, на которых играло около 1500 крепостных музыкантов. Наконец, некоторые оркестры, принадлежавшие любителям и знатокам музыки и сценического искусства, выполняли, худо ли, хорошо ли, более серьезные художественные задания. Одни из них разыгрывали целые симфонические концерты, другие аккомпанировали операм, которые давались во многих барских театрах (Шереметьева, Каменского, Шепелева и др.[1]).

Казенные оркестры нередко пополнялись крепостными музыкантами. В 1806 г., вместе с труппой актеров, куплен был у Столыпина за общую сумму 32.000 р. и крепостной оркестр. В 1829 г. дирекция купила у Афросимова 13 крепостных музыкантов за 24.000 р., после испытания их капельмейстером Кавосом. Часть была принята в оркестр, а остальные присоединены к хористам, купленным у гр. Соллогуба. Ранее был куплен оркестр из 28 человек у помещицы Тепловой, которая до того отдавала его в аренду дирекции императорских театров за 18.500 р. ежегодной платы[78]). В 1828 г. дирекция купила целый окрестр так называемых чернышевских музыкантов. Музыканты, в числе 27 человек, „с имеющимися у них семействами" обошлись дирекции в 54.000 р. Вместе с людьми были проданы и инструменты и ноты. Одновременно с покупкой крепостные были отпущены „вечно на волю" и поступили на службу в петербургский

[1]) О постановке опер мы будем говорить в главе о крепостном театре.

императорский театр. Оркестр был струнный, как приличествует барскому дому, его устроившему[18].

Кроме струнных и смешанных оркестров существовали оркестры духовой музыки, которые играли преимущественно на воздухе, в частности, во время охоты. Так, „А. А. Болдырев завел роскошную псовую охоту с оркестром духовой музыки, и весь этот охотничий и музыкальный люд был одет в фантастических зеленых с галунами кафтанах и с откидными красными рукавами“ [19]).

Гораздо оригинальней и интересней были оркестры роговой музыки, представлявшие собой своеобразное музыкальное явление русского крепостного быта. Явление это так любопытно и с музыкальной и с социально-психологической стороны, что на нем стоит остановиться подробнее.

Роговая музыка введена была у нас в царствование Елизаветы Петровны придворным волторнистом, чехом Марешем. В 1757 г. он, по желанию Нарышкина, занялся оркестровкой его хора охотничьих рогов и довел его до замечательного совершенства. Музыка такого рода называлась обыкновенно русской полевой или охотничьей. Инструментами для роговых оркестров служили несколько видоизмененные охотничьи рога. Это были медные конические трубки, расширяющиеся к раструбу; каждый из них давал только один звук, высота которого находилась в зависимости от длины трубки. Благодаря особой подставке, привинчивавшейся к раструбу и выдвигавшейся и вдвигавшейся, можно было повысить или понизить звук каждого рога на $^1/_2$ тона. Самая низкая нота была *C*, а рог, дававший этот звук, имел 8 аршин длины. Затем, уменьшаясь постепенно в своей длине до $6\,^1/_4$ вершков, инструменты эти доходили до *C*, представляя, таким образом, $4^1{}_2$ октавы объема. Для каждого тона имелось по два инструмента, так что полный оркестр состоял из 91 инструмента. Большие рога при игре ставились на подставки. Некоторые музыканты имели по несколько рогов, если ноты, издаваемые последними, встречались редко в данном сочинении. Таким образом, число испол-

нителей было меньше числа инструментов. Понятно, что музыкантам надо было внимательно считать паузы, чтобы вступить во время и не напутать [1]).

При таком разложении музыкального произведения на его составные элементы, изумителен был тот эффект, который производила роговая музыка. Особенно поражала она иностранцев. Мы имеем целый ряд свидетельств этого рода. Суровый Шлецер так описывает свои впечатления: „В душный летний вечер сижу я за своим письменным столом и слышу: вот едет Григорий Орлов на яхте вниз по Неве. За ним вереница придворных шлюпок, а впереди лодка с сорока приблизительно молодцами, производящими музыку, какой я и в жизни не слышал... Казалось, как будто играли — выражение одного знатока этого искусства — на нескольких больших церковных органах с закрытыми трубами на двух низших октавах, и вследствие отдаленности звук казался переливающимся и заглушенным" [112]). Ботри говорит: „Строй и голос этой исполинской свирели поистине очарователен" [15]). Подобные же отзывы находим у Сегюра, Виже-Лебрэн, Де-Пассенана. Виже-Лебрэн „никак не могла понять, как все эти отдельные звуки могли сливаться в одно чудное целое и откуда бралась выразительность при столь машинальном исполнении" [24]). Де-Пассенан называет эту музыку „серьезной и торжественной" [56]). На ряду с этими мнениями мы имеем и отзывы компетентных музыкантов, представляющие еще больший интерес. Так, Ю. К. Арнольд, слыхавший роговой оркестр в 1824 г., говорит, что „звук его приятен и походит, особливо на воздухе, на звук большого органа", а немецкий композитор Людвиг Шпор заявляет, что „не мог бы этому поверить, если бы не слышал собственными ушами". Особенный эффект производила на него роговая музыка в соединении с обыкновенным оркестром. „Я долго не мог сойти с места, слушая их", добавляет он.

[1]) 78, 104, 179.

им. Горького

Таков музыкальный эффект рогового оркестра. Но те же иностранцы, описавшие нам свои художественные впечатления, отметили и социально-психологическую сторону этого явления. Повидимому, иностранцам скорее бросалось в глаза то, чего не замечали русские. „Этот род музыки,—пишет Де-Пассенан,—может исполняться только рабами, потому что только рабов можно приучить издавать всего один звук" [56]). Другой мемуарист Массон утверждает точно также, что подобная музыка могла быть организована только в такой стране, где существует рабство, настолько участие в ней превращает человека в машину, слепо повинующуюся мановению капельмейстера [104]).

Нелегко давалась крепостным эта поражавшая всех стройность, эти „триоли, трели в целых симфониях с аллегро, анданте и престо". И тем не менее они научались довольно быстро. „Весной я видел,—пишет Бурьянов,—сорок мужиков, присланных в Петербург для того, чтобы из них составить оркестр роговой музыки. В сентябре же месяце мои деревенские пентюхи превратились в очень ловких парней в зеленых егерских спенсерах и исполняли музыкальные пьесы Моцарта и Плейля" [16]).

Из этого свидетельства видно, между прочим, каков был репертуар роговых оркестров. В самом деле, в этот репертуар входили пьесы даже симфонического характера, требовавшие беглости пассажей, — увертюры, симфонии, фуги. В 1775 г. у гр. Разумовского была представлена даже опера „Альцеста" Раупаха под аккомпанимент рогового оркестра [78]). Оркестр гр. Строганова превосходно исполнял в присутствии Виже-Лебрэн увертюру к Ифигении. Композитор Шпор слышал одну из увертюр Глюка и притом в таком быстром темпе и с такой точностью, „которые были очень трудны даже и для струнных оркестров" (того времени, конечно).

Роговые оркестры существовали у очень многих помещиков. Лучшим из них был знаменитый оркестр А. А. Нарышкина, которым управлял сам Мареш; известностью пользовались также роговые оркестры: Разумовского,

впоследствии приобретенный Потемкиным за 40.000 руб. Строганова, Вадковского, Колычева, кн. Долгорукова во Владимире и др.[78]).

Помимо оркестра каждый помещик стремился организовать у себя хор певчих. У большинства такие хоры ничем не отличались от обычных деревенских хороводов, у других они были обучены самим помещиком или специальным регентом. Иногда для обучения дворовых девок песням и пляскам в доме держали цыганку.

Обычай петь за столом, особенно в торжественных случаях, сохранялся в России очень долго, при чем пели не только домашние певчие, но и сами гости. Горничные и дворовые девушки, рассказывает современник, „образуя женский хор, стоят толпою в дверях и поют национальные песни с аккомпаниментом скрипок и других инструментов. После трех часов сидения за столом гости выходят в гостиную, где их ожидают те же песни". Любители музыки и пения услаждали ими не только гостей, но вводили их в будничный обиход своей жизни. Отец Татьяны Пассек, который играл на гитаре и приятно пел, сам обучил хор певчих. „Гитарой он давал знак хору, какую петь песню, тотчас раздавался одинокий голос, хор подхватывал... и, когда умолкал, минуты две дребезжали струнные звуки балалайки с прищелкиваньем и перебором"[118]).

Крепостных мальчиков обучали очень часто церковному пению, и они пели на клиросе в барской церкви. Тщеславие помещиков не останавливалось и у порога церквей, так что гостей нередко угощали не только обедом, но и обедней, пропетой своими певчими. У некоторых помещиков эти церковные хоры были очень недурны, если подходить к ним с меркой музыкальных достижений того времени. Одним из лучших в двадцатых и тридцатых годах XIX в. считался хор петербурского миллионера Дубенского, у которого была возле его палаццо на Фонтанке своя домовая церковь. Этот хор, состоявший из 50 человек, отличался необыкновенной манерностью своего

исполнения, несмотря на то, что „качествами голосов и стройностью ансамбля действительно стоил общего внимания", а солисты были учениками выдающихся итальянских маэстро, живших в Петербурге. „Манера исполнения этого хора изобличала совершенную безвкусицу и непонимание молитвы, как в самом владельце хора, так и в притекавших к службам этой церкви членам аристократического круга" [31]).

Из всех певческих капелл первое место занимала капелла гр. Шереметьевых. Она существовала и пользовалась известностью на протяжении целых десятилетий. Будучи владельцами огромного количества душ, часть которых составляли малороссы, Шереметьевы имели большой выбор голосов. Они посылали уполномоченного по малороссийским деревням для набора мальчиков в певчие. При капелле существовала школа, где, кроме музыки, малолетние певчие обучались и грамоте. Когда голоса у мальчиков начинали ломаться и они не годились уже в певчие, их отправляли к родителям, выдавая известное денежное вознаграждение, либо определяли на какую-нибудь административную или канцелярскую должность по имению. Такова была судьба отца профессора Никитенко, уроженца малороссийской слободы Алексеевки. Это было при графе Н. П. Шереметьеве, капельмейстером же хора был в то время талантливый и несчастный крепостной композитор Дегтеревский [109]). Позднее, при гр. Д. Н. Шереметьеве капеллой управлял Леницкий, учитель придворных певчих, а затем Сапиэнца. В самом начале тридцатых годов Шереметьев передал управление капеллой одному из певчих, 18-тилетнему даровитому юноше, Ломакину. Повидимому, капелла в этот момент была далека от совершенства. Она состояла из тридцати человек; „пение шло без всякой науки, певчие едва знали ноты, о делении нот и об интонации не имели понятия.. Кто посильнее, тот и вел весь хор. Простое пение шло произвольно, невежественно; вожаком был кто-нибудь из старых певчих, знавших напев по слуху. Если бы ему

вздумалось остановиться или соврать, то и весь хор путался и останавливался"[98]).

Ломакин был человек, одаренный недюжинными музыкальными и педагогическими способностями. Не переставая пополнять свои пробелы в музыкальном образовании, он попытался, за отсутствием установленной методы преподавания, создать свою собственную. Вскоре он приобрел популярность в качестве учителя церковного пения. Но с наибольшей любовью работал он в капелле, которую в течение нескольких лет привел в блестящее состояние.

„В сороковых годах,—рассказывает он сам,—хор достиг своим составом и искусством общей известности... Все приезжавшие в Петербург иностранные артисты и композиторы (Лист, Берлиоз, Виардо и др.) слушали хор с неподдельным восторгом. Их поражали стройность аккорда, мягкость, сила, единство шестидесяти голосов и художественность исполнения.

„В концертном или певческом зале графа хор исполнял в известные дни, кроме русских церковных сочинений, преимущественно сочинения древних классиков, Палестрины, Баха, Лео, Дуранте, Лотти, Марчелло и проч. В то время такую капитальную музыку вряд ли можно было слышать в России где-либо, кроме капеллы гр. Шереметьева. Это и привлекало иностранцев, а для русских любителей и знатоков капелла составляла центр, где каждый мог удовлетворить свои музыкальные интересы"... [98]).

На ряду с этим отзывом, который может быть заподозрен в пристрастии, любопытен отзыв современника, посещавшего концерты капеллы, В. Стасова, напечатанный в свое время в „Музыкальном и Театральном Вестнике" за 1856 год.„ Почти каждый год в течение зимнего сезона,—пишет Стасов,—певчие гр. Шереметьева исполняют несколько замечательнейших пьес, преимущественно древних итальянских церковных композиторов, перед небольшим кругом знатоков и любителей по приглашению графа. Немногочисленность слушателей одна препятствует кон-

цертам этим быть столько известными и знаменитыми, как они того заслуживают; иначе они были бы гораздо более известны и оценены во всех концах России, а вместе с тем получили бы и заграничную знаменитость и неоспоримую солидную репутацию. ... всякий настоящий любитель музыки мог вынести из этого концерта только такое чувство радости и восторга, которое редко приходится испытывать. И кто мог бы вообразить, что в наше время, когда хоры певческие в таком повсеместном упадке... древняя итальянская музыка нашла себе уголок в России и таких исполнителей, на которых светло порадовались бы сами создатели тех великих творений"...[158]).

Организация хора или оркестра крестьянином самоучкой была сравнительно редким явлением. Всякий состоятельный помещик стремился пригласить хорошего капельмейстера или регента со стороны, и притом непременно иностранца. Нередко капельмейстеры выписывались непосредственно из-за границы. „Капельмейстер из немцев" был привычной фигурой в обстановке дворянского дома. У Тургенева в „Малиновой воде" крепостной, рассказывая о былом, вспоминает: „капельмейстера из немцев держал, да зазнался больно немец: с господами за одним столом кушать захотел. Так и велели их сиятельство прогнать его с богом; у меня и так, говорят, музыканты свое дело понимают". Эти несколько слов попутно рисуют и то положение, какое капельмейстер занимал в господском доме.

Иностранные капельмейстеры часто стояли, повидимому, на высоте своего призвания. В. А. Панаев рассказывает о капельмейстере своего деда А. В. Страхова. „Это был обрусевший немец, по фамилии Мюллер... отличный музыкант и очень хороший артист на скрипке. После смерти деда он создал не один в тамошнем краю оркестр, в том числе и оркестр Толстого, славившийся в свое время в Казани"[30]). У помещика Хлюстина преподавателем и регентом был итальянец Тоди. Наряду с этими иностранцами, бывали и очень хорошие русские

дирижеры. Так, у гр. Орлова служил отличный капельмейстер Гурилев, отец известного композитора. Иногда роль организаторов оркестра и хора брали на себя сами помещики, не всегда, правда, с одинаковым успехом. Наконец, изредка мы встречаем в этой роли и талантливых крепостных, в роде Дегтеревского, Финогена и др.

Зная повадки русских бар, капельмейстеры сами предлагали свои услуги через объявления, примерно такого рода: „Музыкант, имеющий искусство управлять оркестром, притом может учить инструментальной, духовой и роговой музыке, и который хорошо играет на фортепьяно, желает приняться в дом; жена его говорит по-французски и по-немецки, и может принять должность гувернантки".

Любопытную бытовую картинку, относящуюся к концу XVIII в., рисует И. С. Беляев. Чухломский помещик Катенин, человек крутого нрава, но питавший слабость к музыке, завел у себя оркестр и „музыкальную школу". Весной 1794 г. он отправился в Москву искать хорошего учителя и напал на музыканта поляка, по имени Гебеда, который прекрасно играл на скрипке, или „виолдамуре", как он ее называл. Они сошлись на сумме в 500 руб. в год и заключили контракт, согласно которому Гебеда обязался обучать „крепостных людей, до 20 человек, инструментальной, духовой и певческой музыке, а везде, где нужно, ему, Гебеде, дирижировать. Всем мальчикам находиться в полном послушании его, Гебеды; если кто из них будет ленив в обучении или явится виновным в дурных каких поступках, то наказывать их должен сам Гебеда, не относясь за тем к Катенину". Вначале все шло хорошо. Помещик возил своего капельмейстера с его „виолдамуром" по соседям и знакомым. Занятия в школе шли успешно, и уже через шесть месяцев большинство учившихся в школе могли на разных инструментах соединяться в оркестр или, как говорил Гебеда, исполнять оркестровую музыку. Одно не нравилось помещику—это то, что Гебеда отличал и очень хвалил некогда наказанных им дворовых Савинова и Фадеева, которых

тот взял к себе также в школу „яко способных и искусных в музыке". Через некоторое время дело объяснилось. Оказалось, что вышеупомянутые дворовые были способны не только к музыке. Гебеда одновременно с обучением крепостных музыке вел среди своих учеников и других дворовых агитацию против помещиков. Агитация его имела успех, и в результате вылилась в крестьянский бунт, окончившийся печально для крестьян, да и для самого капельмейстера, которому пришлось таскаться по судам и расстаться с обоими своими „виолдамурами", уничтоженными мстительным помещиком [8]).

Некоторые штрихи, характеризующие положение капельмейстеров в помещичьих домах, встречаем в приказах кн. А. Б. Куракина от 1807 г. Надеждинская дворня князя, вздумав воспользоваться манифестом о милиции 1806 года, обещавшим разные льготы, захотела поступить в ратники, для чего и послала депутатов своих, в том числе троих домашних музыкантов. Этот поступок вызвал гнев князя и суровую расправу с виновными «за дерзость и неблагодарность». Все это выражено в приказе на имя управляющего. Двое «роговых музыкантов, которые, быв движимы глупым и дерзновенным подвигом своим, депутатами от сотоварищей своих самопроизвольно в Сердобск ездили», были сданы в рекруты, третий, по малолетству, наказан телесно. Получили возмездие и другие «сообщники». Но заодно с ними «сообщником» оказался и капельмейстер: «Капельмейстера Крона,—гласит один из пунктов приказа,—за слабое его смотрение в баловстве своем ежедневно портящихся подчиненных его музыкантов и за упущение в растолковании манифеста... увольняю от его должности и от службы моей». Таким образом, капельмейстер должен был не только учить музыке, но и заниматься воспитанием своих учеников,—в духе благонравия и послушания помещику. Кн. Куракин не оказался, однако, неблагодарным к своему капельмейстеру прослужившему у него 20 лет, и, «по памяти о его службе» определил ему годовой пенсион [139]).

Приглашением капельмейстеров и регентов, стоивших помещикам больших денег, не ограничивались расходы их по устройству хоров и в особенности оркестров. Для оркестра нужны были инструменты, и иногда инструменты эти были превосходны и стоили больших денег. Так, при разделе наследства старика Панаева известному писателю И. Панаеву досталась скрипка из бывшего крепостного оркестра, стоившая не менее 4.000 рублей [51]).

При таких условиях неудивительно, что музыкальные затеи нередко отнимали у помещиков, даже не отличавшихся мотовством, до $^1/_6$ их годовых доходов. К тому же помещики любили из даровитых своих крепостных создавать приличных солистов. А для этого приходилось обучать их особо, отсылая в столицы, где можно было найти хороших учителей.

Сравнительно небогатый помещик, отец Т. Пассек, купил за большие деньги шестнадцатилетнего мальчика Петухова, у которого был чудесный голос, и отдал его обучаться к Бошарову. «Сумерками батюшка любил слушать Ивана Петухова,—вспоминает Т. Пассек,—он приказывал ему стать за дверью своего кабинета, сам садился на широкий турецкий диван и весь превращался в ожидание и слух. Мы сидели, не смея шевельнуться, притаив дыхание. Как только, как бы из дальнего далека, долетали первые звуки чистого, нежного голоса, лицо отца озарялось умилением... и нередко по нему катились хорошие слезы» [118]).

Другой даровитый мальчик из дворни отца Пассек обучался игре на балалайке у какого-то знаменитого балалаечника, дававшего концерты в Москве.

Превосходные солисты певческого хора Дубенского обучались не то у Галуппи, не то у Сарти. В особенности отличался среди них своим замечательно мягким и симпатичным голосом высокий тенор «Фриц»,—он же и Федька,—камердинер или лакей Дубенского [31]).

Сережа Багров описывает свое изумление при появлении на арене дурасовского зала «двух девиц в прекрас-

ных белых платьях с голыми руками и шеей и в завитых локонах», которые пели на неизвестном ему языке и оказались крепостными горничными Дурасова, обученными пению в Москве [1]).

Многие из этих солистов устраивались очень хорошо, когда помещик уже не нуждался в их услугах. Музыкант Митя, любимец помещика Страхова, игравший у него первую скрипку, после смерти барина сделался известен в Казанской и Симбирской губерниях и долгое время содержал сам оркестр в Казани [30]).

Хорошо обученных музыкантов можно было использовать и в качестве музыкальных педагогов. Подобно тому, как крепостные художники обучали барских детей рисованию, точно так же и крепостных музыкантов приспособляли для обучения детей музыке. И надо сказать, что иногда они оказывались превосходными учителями. Таков был, правда, исключительно одаренный музыкант Финоген, помещика Хлюстина, о котором мы уже упоминали. Педагогическая деятельность некоторых крепостных выходила за пределы поместья. Так, Финоген давал уроки музыки дочерям соседнего помещика Николева три раза в неделю по два часа, получая по два рубля за каждый приезд [110]).

Эта плата указывает, насколько высоко ставили помещики Финогена, как музыканта и как учителя.

Нелегко жилось крепостным музыкантам тех помещиков, которые в музыке видели только забаву и развлечение. Она давала им только лишний повод для проявления своей жестокости и самодурства. Вот яркая бытовая картинка, сохранившаяся в известных записках сельского священника:

«П. И. был хлебосолом. Гости, музыка, пение и проч. каждый день. После разнообразных удовольствий ему приходило желание забавить гостей обедней. Он говорит им:—А как у меня певчие поют обедню! Не угодно ли послушать?..

„Звонарь сторож специально посылался в С. учиться звонить; при этом, разумеется, не обошлось без того,

чтобы кучера не отзвонили раз десять у него на спине. Сторож действительно откалывал хватски... Если обедня была не обыкновенная, по заказу, на потеху гостей, П. И. бывал особенно внимателен к пению. Если кто чуточку сфальшивит, то есть вместо диезной или бемольной ноты возьмет простую, П. И., пропуская мимо себя после обедни певчих, говаривал:—ты, Саша, опять сфальшивила в «Достойно» ля-диезное, а ты, Даша, в концерте в «Приидите»—ди-фис.—Нет нужды повторять, что это говорилось самым нежным тоном; даже иногда П. И., улыбаясь, по подбородку погладит; но все уж очень хорошо знали, что значат эти диезы и бемоли! Регент сейчас должен был сказать об этом управляющему, а тот вписывал уже Саше и Даше без всякой фальши. Цена диезов и бемолей была известная—25 розог» [76]).

У других помещиков музыкальное самодурство выливалось в менее грубые, но быть может нравственно не менее мучительные формы. Жил тогда знатный вельможа и страшный богач гр. П. М. Скавронский. Слабость его была музыка, доводившая его до помешательства. Он был не только любителем музыки, но и композитором, воображавшим себя великим талантом, хотя у него не было его ни искорки. Вечно окруженный певцами и музыкантами, Скавронский дошел, наконец, до совершенно нелепой идеи: он приказал прислуге не иначе разговаривать с ним и между собою, как речитативом. Выездной лакей, приготовившись по нотам, сочиненным его господином, докладывал приятным сопрано, что карета его сиятельству подана. Метр-д'отель докладывал барину и гостям торжественным напевом, что кушать готово. Кучер об'яснялся с графом густыми октавами протодьяконского basso profundo. Во время парадных обедов и балов графские слуги составляли дуэты, трио и хоры, так что гостям казалось, будто они пьют и едят в оперной зале. Вдобавок сам его сиятельство отдавал приказания слугам тоже в музыкальной форме, а гости, желая угодить ему, вели с ним разговоры в виде вокальных импровизаций [104]).

Крепостные музыканты.

М. МАТИНСКИЙ [1]).

Михаил Матинский был человек исключительный по своим дарованиям. Мы почти не имеем данных для его биографии. Известно только, что он родился в 1750 году был крепостным человеком гр. Ягужинского и получил за счет своего барина основательное образование, законченное им в Италии. Одаренность его была очень разносторонней. Он занимался музыкой, литературой, художественной критикой и даже математикой. Когда и при каких условиях Матинский получил свободу, неизвестно, но факт тот, что он был отпущен на волю и преподавал впоследствии математику в Смольном институте.

В свое время Матинский пользовался большой известностью благодаря своей опере «СПБ. Гостиный двор», напечатанной в 1792 г. На сцене эта опера появилась в 1787 г., имела большой успех и выдержала в один сезон 15 представлений кряду, что было по тому времени очень много. В опере этой Матинским написана была не только музыка, но и либретто. В содержании оперы сказалось определенное и сознательное народничество автора; в ней изображается в комическом виде жизнь современного Матинскому купечества. Кроме этой оперы, Матинским написан ряд других («Перерождение» и пр.), но такого успеха, как «Гостиный двор», они не имели. Литературная деятельность Матинского выразилась в сочине-

[1]) 78, 104, 63.

нии комедий, оперных либретто, песен, в ряде статей по художественной критике, в переводах сказок, басен и т. д. В области научной им оставлен также ряд трудов, как то: «Описание различных мер и весов», «Начальные основания геометрии», «Сокращение всеобщей географии» и другие.

Мы имеем интересный отзыв о Матинском его современника, напечатанный в «Драматическом словаре» за 1787 год. Прежде всего об его опере: «Гостиный двор— опера комическая в трех действиях, сочинена на российском языке путешествующим в Италии крепостным человеком графа Ягужинского, Матинским, и на музыку также им положена к крайнему удовольствию нашего времени. Часто сия пьеса представляется на российских театрах, как в Санкт-Петербурге, так и в Москве. Когда в первый раз отдана была на театр сочинителем в С.-Петербурге— содержателю вольного театра Книпперу, то была представлена раз 15 сряду и никакая пьеса не дала ему столько прибыли, как оная». И о самом Матинском: «Любопытное известие: крепостной человек пишет оперу, сам сочиняет к ней музыку—и эта опера имеет огромный успех. Этот крепостной человек в то же время поэт, музыкант, ученый, математик. По всему видно, что этот Матинский был человек замечательный».

С. ДЕГТЕРЕВСКИЙ [1]).

Другой, быть может, не менее талантливый, чем Матинский, крепостной музыкант и композитор — Степан Дегтеревский, не достиг известности и погиб жертвой своего рабства. Дегтеревский был крепостным графа П. Б. Шереметьева во второй половине XVIII в. Шереметьевы, как мы знаем, заботливо выращивали таланты своих крепостных, но использовали их для себя и на волю не отпускали. Они были любителями и знатоками искусства и много содействовали, в частности, развитию

[1]) 109, 104.

крепостного искусства. Об этом говорят и знаменитый Кусковский и Останкинский театры и великолепная певческая капелла и ряд художников и архитекторов, выросших в сравнительно благоприятных условиях шереметьевских поместий. Повидимому, управление Шереметьевых своими имениями было разумным и не жестоким для того жестокого времени. Но рабство всегда остается рабством, а для человека с большой душой, готовой воспринять в себя всю мировую красоту, оно вдвойне несносно. И такой человек или ломает решетки своей тюрьмы и вырывается на свободу или гибнет в отчаянии. Первая участь выпала на долю крепостного Шереметьевых. профессора Никитенко, вторая на долю композитора Дегтеревского. И первый, с горечью и злобой, описал нам участь второго.

„Дегтеревский,—пишет Никитенко,—был одной из жертв того ужасного положения вещей, когда высокие дары и преимущества духа выпадают на долю человека только как бы в посмеяние и на позор ему. Дегтеревского погубили талант и рабство. Он родился с решительным призванием к искусству; он был музыкант от природы. Необыкновенный талант рано обратил на него внимание знатоков и властелина его. Граф Шереметьев дал ему средства образоваться. Дегтеревского учили музыке лучшие учителя (в России – Сарти). Он был послан для усовершенствования в Италию. Его музыкальные сочинения доставили ему там почетную известность. Но, возвратясь в отечество, он нашел сурового деспота, который, по ревизскому праву на душу гениального человека, захотел присвоить себе безусловно и вдохновения ее: он наложил на него железную руку".

Дегтеревский во второй половине XVIII в. управлял капеллой Шереметьева. Но он был не только регентом, но и прекрасным композитором. Он написал много прекрасных пьес, преимущественно для духовного пения. Особенно прославилась написанная им уже в начале XIX в., после изгнания французов, оратория: „Освобо-

ждение Москвы или Минин и Пожарский". Это и некоторые другие его сочинения до сих пор известны любителям церковной музыки.

Дегтеревский думал, что его произведения дадут ему свободу. „Он жаждал, просил только свободы, но, не получая ее, стал в вине искать забвения страданий. Он пил много и часто, подвергался оскорбительным наказаниям, снова пил и наконец умер, сочиняя трогательные молитвы для хора".

ВАСЬКА-МУЗЫКАНТ [26].

Правдивая и глубоко трогательная повесть о Ваське-музыканте, занесенная Водовозовой на страницы ее прекрасной книги „На заре жизни" — всего лишь один из многих аналогичных фактов. Но она так художественно написана, так ярко характерна, так цельно отвечает нашей теме, что мы остановимся на ней подробно, не взирая на то, что не сможем написать в заголовке ее не только отчества, но даже и фамилии этого талантливого, а может быть и гениального музыканта. Пусть же он останется и для нас тем „Васькой-музыкантом", каким был в своей многострадальной жизни.

Эпизод с Васькой-музыкантом особенно интересен тем, что Васька был крепостным не какого-нибудь деспота или мракобеса, а для своего времени на редкость гуманного, умного и просвещенного помещика Цевловского. После его смерти, правда, он остался крепостным вдовы этого помещика, суровой, властной и хозяйственной женщины, которую, однако, тоже нельзя назвать ни самодуркой, ни жестокой крепостницей. В 60-х годах она стала даже искреннейшей поборницей освободительных идей. Но и в те времена, когда она была собственницей крепостных душ, светлые заветы мужа мешали ей обращаться со своими людьми слишком жестоко. Во всяком случае, мы не услышим в этой повести ни о „конюшне", ни о розгах. Тем страшнее она в своей обыденности.

Ваське было 18—19 лет, когда помещик обратил на него внимание. Где бы в праздник ни собирался народ, Васька был тут как тут. На всех свадьбах, даже в соседних деревнях, Васька играл, пел и плясал. Крестьяне сами и прозвали его „Васька-музыкант". Помещик стал прислушиваться к его игре и как-то приказал ему принести в кабинет свои музыкальные инструменты. Оказалось, что Васька играл на скрипке, балалайке, гармошке, на разных дудочках и свисточках, играл и веселые и заунывные напевы. „В музыкальном отношении у него все выходило более осмысленно и своеобразно, чем у кого бы то ни было из деревенских музыкантов". Особенно же поражен был Цевловский, когда раздобыл настоящую скрипку и заставил Ваську сыграть на ней. Васька долго настраивал скрипку, долго приноравливался, подбирал то одно, то другое и вдруг заиграл ноктюрн Шопена. Этот ноктюрн он слышал летом на рояли и ему никак не удавалось подобрать его на своей плохенькой скрипке. Восхищенный несомненным талантом своего крепостного, помещик написал о нем своему другу, богатейшему помещику, князю Г. У князя, женатого на знаменитой иностранной пианистке, был свой театр и оркестр; для обучения артистов князь выписал из-за границы несколько учителей и музыкантов.

Васька попал в княжеский оркестр. Через два года князь предлагал за него Цевловскому большие деньги, так как, по мнению его жены и иноземных учителей, Васька обладал „феноменальными музыкальными способностями", на память по слуху удивительно верно передавал самые сложные музыкальные вещи и вообще оказался человеком даровитым: быстро научился грамоте, имел большую склонность к чтению, чрезвычайно легко усваивал музыкальную грамотность и преодолевал технические затруднения.

Но Цевловский, отдавая Ваську в обучение, при всей своей гуманности, меньше всего имел в виду устройство музыкальной карьеры своего крепостного. Он сам стра-

стно любил театр, считал его прекрасным средством для духовного развития своих детей, и рассчитывал, что любовь и понимание искусства послужат к воспитанию в них гуманных чувств. Так собирался он взращивать человечность посредством вопиющей бесчеловечности. И не было выхода из заколдованного круга противоречий, порождаемых крепостным правом.

Он устроил театр — маленькое, но истинно культурное предприятие, просадив на него все свои средства. Дети играли там вместе с крепостными. Но для Васькиного таланта этот маленький рассадник домашней культуры оказался гибельным. Помещик не давал ему совершенствоваться. Васька должен был играть только то, что знал, и исполнял тысячу других театральных обязанностей: он был главным музыкантом в оркестре, вместе с помещиком приноравливал пьесы к данной обстановке, выступал в качестве актера, был солистом во время антрактов, суфлировал и т. п. В результате он развился, стал еще интеллигентней, но в музыкальном отношении не шел вперед.

Вся Васькина внешность свидетельствовала о его пробудившемся духе. „Ни своим говором, ни своим обликом он не напоминал крестьянина. Его длинное, худое с выдававшимися скулами лицо, хотя не было красиво и носило следы оспы, но освещалось умными, большими, серыми вдумчивыми глазами; его манеры не были ни грубыми, ни мужиковатыми и скорее напоминали интеллигентного человека". Такова же была и жена Васьки, горничная Минодора, хрупкая, элегантная девушка, учившаяся вместе с барышнями, знавшая французский язык, подвизавшаяся на театральных подмостках. Васька горячо любил свою жену и никогда не трогал ее пальцем, что вызывало против него раздражение остальной дворни.

Холера 1848 г. унесла в один год помещика и большую часть его детей. Оставшаяся семья, почти разорившаяся, переехала в деревню. Здесь было уже не до барских затей. Суровая хозяйственная деятельность, строгий хозяйственный расчет, где должна быть исполь-

зована до конца вся живая сила имения — таков был новый уклад жизни семьи. При таких условиях Васька и его жена оказались не ко двору. Помещица настаивала, чтобы Васька, которому было тогда уже 30 лет, сел на пашню или ушел на оброк. И та и другая перспектива приводили его в ужас. Он совершенно отвык от крестьянской работы, утратил необходимую для нее физическую силу и сноровку и соответствующий ей душевный склад. С другой стороны, он не верил в свои музыкальные знания. Он хорошо понимал, что два с половиной года учения, за которыми последовал более чем десятилетний промежуток, совершенно недостаточны для поступления в хороший оркестр, который дал бы ему возможность выплачивать оброк. Поэтому он валялся в ногах у барыни и умолял оставить его дома. Но та, поглощенная выполнением своих хозяйственных планов в борьбе с окончательным разорением семьи, возобновляла каждый раз свои требования. Наконец, староста стал убеждать ее, что от Васьки в земледельческой работе все равно никакого толку не будет. И вот ежедневно перед помещицей вставал вопрос, „что сегодня будет делать Васька?". И чтобы он даром не ел ее хлеба, она стала следить за каждым его шагом. Но Васька фатально околачивал цепом ноги рабочим, зазубривал косы, портил рубанки. Тогда его звали к барыне и начиналась распеканция. Во время одной из них помещица объявила ему наконец, что если через месяц-другой от него попрежнему не будет никакого толку, она отправит его в воинское присутствие и получит за него рекрутскую квитанцию. Испуганный и оскорбленный, Васька высказал надежду, что его еще могут купить за хорошие деньги.

— Как ты осмеливаешься еще вздор такой болтать! — закричала помещица. — Таких дураков на свете больше нет, которым нужна твоя дурацкая музыка!

Помещица не могла понять, что именно „высшие способности Васьки к искусству мешают его успешной работе

в сельском хозяйстве, что развитию их помог тот же барский произвол, вследствие чего он потерял способность к простому труду". Васька жил под страшной угрозой рекрутчины. Но постепенно положение его улучшилось, так как, поручая ему самые разнообразные дела по имению, помещица натолкнулась на более целесообразный способ использования Васькиных способностей. Его грамотность, толковость, честность делали из него незаменимого человека для продажи избытков помещичьего хозяйства в городе. Васька значительно повысил доходность этой статьи, и барыня примирилась с ним и даже прониклась к нему почтением. Но, к счастью, судьба готовила Ваське другие утешения...

Заглянем теперь в душу этого человека, которая раскрывалась, конечно, не в присутствии суровой, непонимающей его госпожи. Там, в сарае, где он „пиликал таково нудное, что моченьки нет слухать", как презрительно выражались крестьяне, изливал Васька свою душу.

„В теплые летние вечера, когда на скотном дворе, в хатах дворовых и в господском доме гасили огни, Василий пробирался на сеновал и начинал играть на скрипке, держа в губах что-то в роде маленького свисточка, в который он посвистывал во время игры,—выходило, точно он сам себе аккомпанировал...".

Единственные существа, с которыми порой чувствовали себя хорошо крепостные, были помещичьи дети. Вся система тогдашнего воспитания, основанная на почитании авторитета и грубом насилии над человеческой личностью, делала из помещичьих детей своего рода крепостных. Более мягкие, еще не успевшие зачерстветь души, к тому же испытывающие тяжелый гнет родительского деспотизма, тянулись и льнули к этим людям, часто добрым и ласковым и почти всегда несчастным. Дети жалели крепостных, когда их наказывали, они сочувствовали им, когда те стояли выше обычного уровня и бились в тисках безвыходных противоречий.

Лучшей иллюстрацией к сказанному могут служить отношения между детьми Цевловских и Васькой-музыкантом. Особенно трогательны были его отношения с девочкой-подростком Сашей, чуткой, интеллигентной, жаждущей знаний, рвущейся на широкий жизненный простор. Саша страдала от невозможности утоления своих духовных запросов, видела в судьбе Васьки много общего со своей судьбой, понимала его... К тому же она страстно любила музыку. Когда Васька играл на сеновале, она тащила няню и младшую сестру (автора мемуаров) слушать его музыку. Они взбирались на сено, а Васька продолжал играть.

— Барышня моя драгоценная!—говорил ей Васька.— Очень я вами доволен: ведь вы одна здесь можете меня оценить! От вас одной я не слыхал попреков, а то ведь только и есть „дармоед" да „цыган"... И вот извольте рассудить: в другой бы стране... если бы, значит, я вышел на эстраду, да заиграл... может, цветами бы забросали, а тут только и жди, что в награду лоб забреют...

Когда мечты Саши осуществились и удалось устроить ее бесплатно в учебное заведение, она пережила сильное душевное потрясение. Еще больная, она стала просить, чтоб ей позволили послушать Василия. И Василий, радуясь ее счастью, говорил ей: „Какие унижения выношу, поручения выполняю в лучшем виде, а когда чуть свободное времячко выпадет, староста сейчас приказ отдает то хлев чистить, то навоз вывозить... Это все, чтобы унизить мою личность!.. А у меня, барышнечка, звуки, всюду и везде звуки! Видит бог, нет, так сказать, в моей конструкции ни одного местечка без них! Изводят они меня! В голове они у меня... в сердце... так и выбивают всяческие фиеритуры... А тут, изволите видеть, — навоз! Вот к примеру сегодня: только заслышал, что вам полегче стало, что вы уезжаете, у меня эти звуки так и забарабанили, так и отбивают марш в честь вашего выздоровления... А ведь к скрипке и не смей притронуться! Вот

извольте прислушаться, хочу попробовать... еще не знаю, что выйдет..."

И Васька стал играть, объясняя свои импровизации. Сначала была радость всех живых существ, всей природы и торжественная фуга—благодарность богу за выздоровление Саши и исполнение ее желаний. „Потом он умолк и через несколько минут, как бы собравшись с силами, дрожащим голосом сказал: „Ну, а в этом уже я судьбу свою злосчастную изобразил"... И он начал выводить что-то в высшей степени печальное, вероятно то, что наши крестьяне называли нудным". Саша горько рыдала.

— Боже, Васька, неужели ты это сам сочинил? Ты два с половиной года учился, а я четыре!.. А ведь я и подобрать бы этого не сумела! О боже, боже! Зачем я такая былинка? Ничего не могу сделать для тебя!.. Ведь ты гений! Отчего же мне не дано помочь тебе, вывести тебя на дорогу?..

Василий продолжал повышать доходность имения в то время, как где-то далеко решалась его судьба. Дело в том, что, в страхе рекрутчины, он написал князю, у которого обучался музыке, прося выкупить его. Он давно уже перестал ждать ответа, когда ответ пришел. Князя уже не было в живых, но жена его, свято соблюдая волю покойного мужа, хотела выкупить Василия с женой, с тем, чтобы отпустить их на свободу. Цевловская не понимала такого великодушия. Не желая уже теперь расставаться с нужными ей в хозяйстве людьми, она назначила цену, которую считала достаточно высокой, чтобы княгиня отказалась от сделки. Каково же было ее изумление и разочарование, когда за Васькой и женой его приехала бричка, и кучер вручил ей чистоганом все полторы тысячи рублей, да еще с надбавкой на расходы и хлопоты.

Крестьяне, относившиеся к Ваське и его жене с насмешками и презреньем за их „барский" вид, за обучение Васьки пиликанью на скрипке, за неспособность его к физическому труду, все повалили на господский двор

Васька не только не возгордился, но проявил при этой неожиданной перемене своей судьбы все благородство своей натуры, всю преданность и незлобивость своей души. „Он рыдал так отчаянно, что весь его сутуловатый, высокий стан судорожно сотрясался. Пошатываясь из стороны в сторону, он подошел к барыне и бухнул ей в ноги. Она тоже плакала... Земно кланялся он и толпе собравшихся крестьян". И крестьяне разом простили ему за его смирение все, чего не могли простить раньше... Поднялся общий плач, вой и рыдания...

В первое время после отъезда Васька жил с княгиней в Москве. И он, и жена его были уже свободны. Он служил в оркестре в одном из московских театров. Затем княгиня уехала навсегда за границу и забрала их с собой. Дальнейшая судьба Васьки осталась неизвестной.

Финоген [110]).

Финоген был крепостным помещика Хлюстина в первой половине XIX века. Хлюстин был любителем и тонким знатоком музыки. Мы говорили выше о прекрасных симфонических концертах, которые он организовывал вместе с соседом своим Николевым, не из тщеславия, а для удовлетворения чисто художественных запросов. Высоко талантливому и интеллигентному по природе дворовому крепостному своему, Финогену, он дал прекрасное образование. Финоген был учеником Штейбельта, потом Филда, которые оба его очень любили и развили в нем не только страсть к музыке, но и интерес к серьезному чтению. Он хорошо говорил по-итальянски, по-французски и по-немецки и прекрасно играл. „Туше у него было как бы бархатное". Помимо того, что он играл сам, Финоген дирижировал симфоническим оркестром и был преподавателем музыки. За уроки у дочерей Николева он получал, как уже было сказано выше, по 2 руб. за урок, цена для того времени высокая и для свободного учителя. Преподавал он, повидимому, очень хорошо, проявляя большую добросовестность, настойчивость и терпение.

Ученицы его ко всякому празднику выучивали по сонате или другой большой пьесе Моцарта или другого известного композитора и ездили сыгрываться с аккомпанементом оркестра к Хлюстину, или же последний привозил к ним свою музыку. „В общем,—говорит Николева,—я большую часть своего времени проводила за роялью".

Какова же была участь этого музыканта и интеллигентного человека, обладавшего столь разносторонними дарованиями? Почему не знаем мы даже его фамилии, ничего, кроме имени, которым звали его „господа" и все окружающие? Николева, его ученица, обязанная ему, вероятно, в большой степени своим музыкальным образованием и развитием, сохранила нам имя этого человека и написала о его горькой судьбе.

„Участь его, пишет она в своих воспоминаниях, была жалкая. Сын повара и сам крепостной человек, от природы неглупый и с дарованиями, он очень тяготился своим положением межеумка. Не принятый в общество людей более развитых, которые по понятиям того времени чуждались плебеев, и уйдя далеко вперед своих собратьев дворовых, он жил в одиночестве, удаляясь в свою комнату при первой возможности. Дворовые девушки, зная, что у него порядочные заработки, имели каждая на него вид и осаждали его. Любитель чтения, он принужден был каждый раз просить у барыни ключ от библиотеки, что его стесняло, и он стал таскать ключ потихоньку, после чего книг ему не стали давать. Между тем Хлюстин решил дать ему вольную, но, написав бумагу, отдал ее на хранение своему домашнему врачу, жившему у Хлюстиных больше 20 лет. Тот, из угождения госпоже Хлюстиной, отказывал Финогену, когда он приходил за получением документа, выдать его. Финоген решился вольную украсть и, выждав время, в отсутствии хозяев подобрал ключ, но его поймали. Начались допросы, суд, и он должен был внести за себя выкуп в 5000 р., на что ушли все его заработки. Считая себя обесчещенным, Финоген стал пить и умер в Москве почти нищим".

„Флейта" [131]).

„Флейта" — это еще меньше, чем имя, просто прозвище. Но оно говорит о даровании. Так звался музыкант, крепостной помещика Риттера. Сын его оставил небольшие очерки, в которых дал ряд картинок крепостного быта, сохранившихся у него в памяти и несколько идеализированных, в связи с общим мировоззрением автора. Тем более интересно то, что пишет он о „Флейте".

У отца его был оркестр из двенадцати крепостных музыкантов, который славился во всем округе. Но особенной известностью среди них пользовался флейтист, как прекрасный исполнитель самых трудных музыкальных вещей. „И действительно,—пишет фон-Риттер,—стоило послушать его игру, в особенности, когда он импровизировал что-либо, уединившись где-нибудь в отдаленном уголке парка. Точно волшебные, неслись оттуда звуки какой-нибудь грустной заунывной песни... Что думал, что испытывал в это время творец таких мелодий?.. Быть может, тосковал он от сознания, что из него при других обстоятельствах мог бы выработаться великий артист... Кто знает... но во всяком случае, он, кроме замечательной техники в исполнении, обладал еще и необыкновенным чувством, душой и, бесспорно, недюжинным талантом". „Флейта" было его прозвище. Держался он от остальной дворни как-то особняком и любил только играть, удить или бродить с ружьем по полям. Часами мастерил он для детей разные свистки и другие инструменты из липовых ветвей, на которых ухитрялся играть с большим искусством.

Судьба „Флейты" напоминает судьбу многих других погибших крепостных талантов. Повидимому легче всего было топить свою душевную муку в водке. Фон-Риттер сообщает о пристрастии „Флейты" к спиртным напиткам, как о каком-то неизлечимом пороке. Но мы уже знаем, что это было. Мучительная потребность забыться, утра-

тить представление действительности, хоть в пьяном виде почувствовать себя человеком, а не бездушной вещью — таковы были причины этого „неизлечимого порока". Кто стал бы тогда вдумываться в такое заурядное с виду явление? Зачем осложнять жизнь? Когда „Флейта" нужен был для оркестра, его протрезвляли и просто-напросто привязывали на целый день за ногу на хорах, чтобы помешать ему снова напиться... Когда наступило освобождение, это был уже погибший человек. Сначала он устроился в прекрасном оркестре, но скоро все пошло прахом, и он спустился до кабака, где получал гроши за свою музыку, которые тотчас и пропивал...

Неизвестный крепостной музыкант [107]).

(Из рассказов М. Щепкина).

В 1810 г. умер богатый бездетный помещик К. Курской губ. и перед смертью просил свою жену взять на воспитание дочь своего разорившегося приятеля, генерала В., что она и исполнила.

Покойный был большой любитель музыки и пения и имел свой оркестр из крепостных. Еще при жизни он отправил в Италию четырех мальчиков, надеясь составить из них хороший квартет. „Дворовые мальчики, пробыв пять лет в Италии, возвратились образованными молодыми людьми, в особенности один из них, скрипач Василий, отличался и кротостью, и благородством, и образованием, и талантом".

Госпожа К. приняла их очень хорошо, обходилась с ними благородно; она доставила им все удобства, но не дала свободы и ни на минуту не забывала того расстояния, которое разделяло их от нее.

Начались квартеты, все восхищались игрой музыкантов, но больше всех восхищалась воспитанница помещицы и притом преимущественно игрой Василия. Действительно он играл хорошо, особенно в ее присутствии „его смычек, как будто оживлялся, пел и плакал".

„Так прошло более года: Василий играл, девица В. слушала и оба молчали, и оба понимали друг друга". Но вот за нее начали свататься женихи. Она всем отказывала. Наконец, не найдя для отказа никаких сколько-нибудь благовидных предлогов, она вынуждена была согласиться. В тот же день была помолвка и квартет. Все были очень довольны, сама невеста казалась спокойной, даже веселой, только была страшно бледна. „Василий в своей игре превзошел сам себя, смычек его издавал какие-то человеческие, страстные звуки..." Невеста ранее обыкновенного удалилась в свою комнату, жалуясь на головную боль. Пройдя мимо Василия, она успела сунуть ему письмо.

Как только квартет окончился, Василий побежал к себе в комнату и прочел первое и последнее письмо любимой девушки. Она писала, что любит его и из звуков его скрипки давно поняла, что он любит ее. Принадлежать ему она не может, расстояние, разделяющее их, слишком велико, но она не хочет принадлежать другому. А потому она предлагает ему умереть вместе. Если он согласен, пусть придет в 2 ч. ночи в сад и принесет с собой два оружия. Василий не колебался. На единственном и последнем свидании они поведали друг другу историю своей любви и утешались тем, что расстанутся на минуту, чтобы „соединиться там на веки". Она сбросила свое обручальное кольцо и обняла его, как единственного жениха своего. Они простились и направили оружие друг на друга, но она не выстрелила и упала мертвой от выстрела Василия. Тот стал метаться, пытаясь покончить с собой, но пороха больше не было, а река замерзла и не нашлось ни одной проруби, да к тому же и мысль о грехе самоубийства поколебала его волю. Тогда несчастный бросился в дом и открыл свое преступление. Его приговорили к десяти ударам кнута. Он не вынес их и умер.

Крепостной театр и балет.

> ...Справедливость сегоднешнего утра требует признания, что на мрачном ночном фоне крепостных отношений дореформенной Руси помещичий театр, в его лучшие годы, был скорее светлым, чем темным явлением.

Наиболее красочной и любопытной из всех барских затей был, несомненно, крепостной театр. Поощряемый свыше императрицей Екатериной, которая говорила, что „театр есть школа народная" и дозволяла „всякому заводить благопристойные для публики забавы", — театр превратился в настоящую страсть: каждый помещик старался перещеголять другого, и многих эти театральные „забавы" довели до полного разорения. „Некоторые слабоумные дворяне, — пишет „Сатирический Вестник" в конце XVIII в., — заслыша издалека о гремящей славе театра, побывав в столице, накопляют долги, проматывают состояния, в замену же всего этого возвращаются в уголок свой с великою толпою музыкантов и актеров и с великим числом повозок, напичканных декорациями и музыкальными инструментами".

В конце XVIII и начале XIX века насчитывалось в одной Москве с окрестностями до 20 барских театров „с 110 актерами и актрисами и 226 музыкантами и хористами". Кроме них, много театров было и в провинции. Рост барских театров вызвал беспокойство у властей, так что опасались их закрытия, однако Павел ограничился установлением надзора за содержанием пьес и порядком представлений. В результате помещичьи театры могли разви-

ваться вполне свóбодно. На их подмостках нашли свое выражение самые разнообразные виды сценического искусства: оперы, драмы, трагедии, комедии, водевили, балет. Слабое развитие театрального искусства в те времена не позволяет нам ожидать каких-либо особенных достижений от этих театров, где актерами были полуграмотные крепостные. И тем не менее, некоторые из этих театров стояли на большой высоте и были образцовыми для своего времени. Другие представляли собой просто забаву, все же культурную, но стоявшую на уровне посредственного любительства. Наконец, не мало было и таких, которые могли бы послужить прекрасным символом всей крепостной эпохи с ее невежеством, дурью, розгами и развратом.

Наше изложение мы начнем именно с этих последних. В Алатырском уезде, Симбирской губ., был театр князя Грузинского, где процветали балеты, оперетты и пасторали. Один из бывших дворовых князя описал представления эти с яркостью, поистине художественной.

„Когда занавес поднимется, выдет сбоку красавица Дуняша — ткача дочь, волосы наверх подобраны, напудрены, цветами изукрашены, на щеках мушки налеплены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий с алыми и голубыми лентами. Станет князя виршами поздравлять, и когда Дуня отчитает, Параша подойдет, псаря дочь. Эта пастушком наряжена, в пудре, в штанах и в камзоле. И станет Параша с Дунькой виршами про любовь, да про овечек разговаривать, сядут рядком и обнимутся. Недели по четыре девок, бывало, тем виршам с голосу Семен Титыч, сочинитель, учил, — были неграмотны. Долго, бывало, маются, сердечные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо... Андрюшку-поваренка сверху на веревках спустят, бога Феба он представляет, в алом кафтане, в голубых штанах, с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вокруг головы у Андрюшки золоченые проволоки натыканы, в роде сияния.

С Андрюшкой девять девок на веревках, бывало, спустят; напудрены все, в белых робронах; у каждой в руках нужная вещь: у одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба. Под музыку стихи пропоют, князю венок подадут и такой пасторалью все утешены..." [128])

В Пензе было целых три барских театра. Из них самым замечательным был театр Г. В. Гладкова, о котором сохранился ряд любопытных свидетельств, правда, несколько противоречивых. Вигель говорит о Гладкове, как о самом безобразном, самом безнравственном, жестоком, но довольно умном человеке, с некоторыми сведениями. „Подле дома своего на городской площади построил он небольшой, однакоже, каменный театр, и в нем все было, как водится, и партер, и ложи, и сцена. На эту сцену выгонял он всю дворню свою от дворецкого до конюха и от горничной до портомойки. Он предпочитал трагедии и драмы, но для перемены заставлял иногда играть и комедии. Последние шли хуже, если могло быть только что-нибудь хуже первых. Все это были какие-то страдальческие фигуры, все как-то отзывалось побоями, и некоторые уверяли, будто на лицах, сквозь румяна и белила, был иногда заметны синие пятна..." [23]). Князь Вяземский пишет о том же театре: „Директор Гладков-Буянов, провонявший чесноком и водкой. Артисты крепостные, к которым присоединяются семинаристы и приказные. Театр, как тростник, от ветра колыхается, ветхий и холодный, род землянки... Я призвал в ложу мальчика, которого нашел при свечах, и назначил его историографом и биографом театра и артистов, и содержателя. Кто эта актриса? — Саша, любовница барина. Он на-днях ее так рассек, что она долго не могла ни ходить, ни сидеть, ни лежать"...

Второй страстью Гладкова была охота, но „собаки его не лучше актеров. После несчастной травли он вымещает на актерах и бьет их не на живот, а на смерть. После несчастного представления он вымещает на собаках и велит их убивать„... „Впрочем, Саша недурна собою,—

добавляет Вяземский,—и немногим, а может быть и ничем не хуже наших императорских... Вообще мало карикатурного и, должно сказать правду, на московском театре... более нелепого на сцене, чем здесь" [42]). Наконец о том же театре находим у В. А. Инсарского [85]). „В этом театре в одно и то же время давались два представления, одно шло на сцене, другое перед сценой, где главным артистом был сам хозяин, Гладков. Публика хорошо знала его привычки и следила за ним внимательней, чем за артистами на сцене. В то время, как какой-нибудь царь или герой ревел на сцене на своих подданных, Гладков, не стесняясь присутствием зрителей, изрыгал громы на этого царя или героя и называл его дураком и скотиной, а то и просто срывался с места и летел на сцену, где раздавал артистам и артисткам пощечины и зуботычины, после чего они появлялись на сцене с раскрасневшимися щеками и заплаканными глазами"...

Любопытно сопоставить с этими мнениями, далеко не лестными для Гладкова и его театра, достаточно компетентный отзыв о том же театре, помещенный в „Пантеоне" за 1846 год. „Первый публичный театр в Пензе был основан около 1810 г. богатым здешним помещиком Г-ковым не потому, чтобы он думал в театральных доходах открыть новый источник к умножению своего богатства, но из одного только желания придать новый блеск своей пышной, патриархальной жизни осуществлением предмета, до того времени почти здесь невиданного... Актеры, актрисы, музыканты, хористы и все вообще народонаселение театра было составлено Г-ковым из крепостных его людей, на образование которых он не щадил ни времени, ни денег, а потому впоследствии, из собственной его уже школы вышло несколько таких артистов, живая и художественная игра которых сделала бы честь на сцене и не пензенского театра. В конце 1811 г. пожар истребил все деревянные здания театра... Но уже в исходе 1813 г. на место погибшего красовался каменный огромный и великолепный театр, который и

существовал в полном своем могуществе до половины 1829 г., а слава его до сих пор еще сохранилась в памяти пензенских жителей..." [117]). Этот отзыв, относящийся, по-видимому, к более поздним достижениям гладковского театра, доказывает вместе с тем, что барские антрепризы пролагали дорогу театральному искусству в провинции даже в тех случаях, когда во главе их стояли такие беспутные и жестокие дворяне, как Гладков.

Кроме гладковского, в Пензе было еще два театра. „Труппа Горихвостова посвящена была игранию опер и исключительно итальянской музыки; особенно славилась в ней какая-то Аринушка. Сия труппа,—замечает Вигель,—играла даром для увеселения почтенной публики... Это в карикатурном роде должно было быть совершенство". Третья труппа принадлежала барину „старинного покроя, носастому и брюхастому", В. И. Кожину, который „безо всякой к тому склонности, из подражания, или так для препровождения времени затеял также у себя камедь, и, что удивительнее, сделал сие удачнее других..." [23]).

О полтавском крепостном театре, существовавшем в 1810 г., сохранился быть может не совсем беспристрастный отзыв князя И. М. Долгорукова[59]). „Мы взяли билеты и вошли; давали „Мещанина во дворянстве". Двух актеров нет, которые бы одним наречием говорили; кто по-русски, кто по-черкасски, кто по-малороссийски, иной по-польски. Смешение языков полное! Никакой взаимности в общих вниманиях: один говорит, другой, отворотясь, шепчет про себя свою роль, чтобы не забыть того, чего следует. Что за актрисы! Какое платьишко! Какие телодвижения! куклы на нитке не так надоедят, как эти живые машины... Духота была страшная, воздух самый крепкий, можно бы, я думаю, впотьмах зажечь свечку: такой был пар от любителей театра! Освещение к тому же самое смрадное, ежеминутная копоть: креслы без дна, стулья без спинок"... Если даже и допустить тут преувеличение, то общая картина получится все же мало привлекательная.

Примеров" грубой доморощенности в крепостном театре можно найти сколько угодно. У одного помещика во время представления аллегорического балета „Амур и Психея" рослый Амур и дородная Психея, ободряемые всеобщими рукоплесканиями, так скакали на сцене, что головами задели „ребят", висевших на веревках, изображавших „радости, смех, игры", ребята разревелись, а публика была в восторге. У другого барина собака чуть не порвала в клочки актера, изображавшего медведя. Артисты бросились к нему на помощь и еле-еле спасли его, а барин после этого закричал: „Продолжайте, дураки! Собаку повесить, а между тем мы досмотрим, чем кончится опера"[96]).

Именно в таких и подобных им убогих доморощенных театрах, не имевших ничего общего с искусством, и процветала розга, именно они и дали главное основание для позднейшего односторонне-отрицательного отношения к крепостному театру. Это не значит, конечно, что личность крепостного была ограждена от издевательств и физического воздействия в театрах более высокого типа, но все же более высокий культурный уровень помещика-антрепренера до некоторой степени отражался и на положении крепостных артистов.

Говоря о телесных наказаниях крепостных артистов, необходимо помнить, что ремесло актера в те времена вообще не пользовалось еще почетом; что же касается актрис, то почти ни одна уважающая себя женщина не шла тогда на сцену, опасаясь уронить свою репутацию, поэтому актрисами могли быть только подневольные крепостные. Отношение дирекции к свободным артистам тогда не отличалось большой изысканностью. Чего же могли ждать для себя крепостные, игравшие на казенных сценах, против имени которых в афишах отсутствовала буква *г.*? Их секли конечно, хотя и значительно реже, чем в помещичьих домах. Жихарев в одном из писем своих от 1805 года, сделав открытие относительно пропуска перед многими именами на

афишах буквы *г.*, обещает рассказать „историю о том, отчего из двух актрис, сестер Лисициных, старшая сделалась г-жею Бутенброк и почему она перед самым венчанием была высечена розгами"[70]).

Неудивительно после этого, что в большинстве случаев ремесло артиста и даже сценический талант не предоставляли для крепостного никаких привилегий, не ставили его в глазах барина выше остальной дворни. К тому же игра на подмостках создавала массу лишних поводов для барского гнева. „Саша и Даша", которые утром пели в церкви обедню и расплачивались за каждую ошибку в диезе или бемоле, вечером „должны были играть в домашнем театре на сцене и разыгрывать каких-нибудь княгинь и графинь. В антракте барин входил за кулисы и говорил:—„Ты, Саша, не совсем ловко выдержала роль; графиня NN должна была держать себя с бо́льшим достоинством". И 15—20 минут антракта Саше доставались дорого: кучер порол ее с полным своим достоинством!... Затем опять та же Саша должна была или держать себя с полным достоинством графини или играть в водевиле и отплясывать в балете..."[71]).

Помещик Б. во время представления, в халате и ночном колпаке, прогуливался величественно между кулисами, подбадривая словами и жестами своих крепостных актеров. Когда он отправлялся в другое свое именье, за ним ехало не менее 20 кибиток с его наложницами, актрисами, танцовщицами, поварами и проч. Однажды помещику не понравилась игра главной актрисы, изображавшей Дидону: он вбежал на сцену и при всей публике отвесил ей тяжелую оплеуху, вскричав: „Я говорил, что поймаю тебя на этом. После представления отправляйся на конюшню за наградой, которая тебя ждет". Через некоторое время эта самая Дидона, за которую помещик заплатил 5.000 рублей, должна была оставить свою корону и облачиться в простое крестьянское платье, так как потеряла голос из-за „весьма

неприятной и неудобной" болезни и была сослана в дальнюю деревню [56]).

Телесные наказания существовали и в известных театрах Шаховского, Каменского и во многих других.

Особенно любопытна эта бытовая подробность крепостного театра при сопоставлении ее с характером и содержанием излюбленных пьес того времени. Сплошь и рядом они переносили зрителей в мир необыкновенно благородных существ, благородных чувств, благородных мыслей и, по большей части, благородного происхождения. Они заставляли плакать и умиляться над добродетелью человечества, над прекрасными чувствами, в нем рассыпанными. „Но, странное дело, из этого мира благородных, чувствительных, плачущих, умиляющихся графов, князей, принцев, признательных поселян и добродетельных слуг было необыкновенно легко перейти в привычный мир крепостных отношений" [79]). Могучая сила привычки притупляла сознание глубокого противоречия, здесь таившегося. Все казалось простым и естественным. У Тургенева в рассказе „Льгов" бывший дворовый отвечает на вопросы о своем прошлом с классической простотой, для нас полной страшного смысла... „— И ты все время был кофишенком? — Нет, не все время; был и актером. — Неужели? — Как же, был... на кеятре играл... — Какие же роли ты занимал? — Чего изволите-сь? — Что ты делал на театре? — А вы не знаете? Вот меня возьмут и нарядят; я так и хожу наряженный, или стою, или сижу, как там придется. Говорят; вот что говори — я и говорю; раз слепого представлял... Под каждую веку мне по горошине положили... Как же!".

Свежие люди, иностранцы, реагировали ярче, чем самые просвещенные русские современники на противоречивые явления русской жизни. Известный путешественник и исследователь русской общины барон Гакстгаузен говорит о том чувстве крайнего удивления, когда, присутствуя в нижегородском театре, он узнал, что все артисты были рабы. „Я не в состоянии сказать, — восклицает он, —

какое страшное впечатление произвели на меня эти слова... Не должны ли они находить отменного контраста между временною ролью и своим обычным положением, между забвением, созданным артистическим вдохновением и чувством, рождаемым условиями действительности".

Меньше всего задумывались над этими вопросами помещики, которые находили в „полубарских затеях" прекрасный способ рассеяния деревенской скуки, порой серьезное, захватывающе-интересное дело и всегда предмет гордости и тщеславия. „Это все мои дворовые ребята!"—радостно кричал какой-то помещик зрителям в удачный момент представления.

Собственный театр способствовал во многих случаях непомерному развитию дворянской спеси. Богач А. А. Кологривов всегда являлся из своего имения в Петербург в огромном парике и в коричневом фраке с собственным оркестром, актерами, певчими и собаками. Все его актеры были подстрижены в скобку и выкрашены черной краской. На вопрос, зачем он возит за собой труппу, он отвечал: „У меня на сцене, как я приду посмотреть, все актеры и певчие раскланиваются, и я им раскланиваюсь. К вам же придешь в театр, никто меня и знать не хочет и не кланяется" [128].

Переходя к барским антрепризам, имеющим более или менее серьезное художественное значение, мы остановимся сначала на провинциальных крепостных театрах со всеми их чудачествами и недочетами, а затем уже перейдем к столичным театрам, из которых некоторые стояли на самом высоком уровне театральных достижений своего времени.

Генералиссимус Суворов, проявлявший серьезный интерес к искусствам и заботившийся о тщательном обучении крепостных музыке и сценическому искусству, в одном из наставлений своих управляющему владимирским имением предписывал: „Ерофеев умеет обучать трагедиям и комедиям свой штат... Васька комиком хорош; но трагиком будет лучше Никитка. Только должно

ему научиться выражению, что легко по запятым, точкам, двоеточиям, восклицательным и вопросительным знакам. В рифмах выйдет легко. Держаться надобно каданса в стихах, подобно инструментальному такту, — без него ясности и сладости в речи не будет, ни восхищения — о чем ты все сие подтвердительно растолкуй. Вместо Максима и Бочкина к комическим ролям можно приучать и маленьких певчих из крестьян" [143]). Все это наставление проникнуто большой любовью и интересом к делу и дает основание предполагать, что театр Суворова не был простой забавой и представлял известную художественную ценность.

Самыми крупными из провинциальных театров, пользовавшимися в свое время большой известностью, были театры Шаховского в Нижнем Новгороде и Каменского в Орле. О них сохранилось много разноречивых и очень любопытных сведений в воспоминаниях современников что дает возможность воспроизвести довольно детально типичную картину провинциального крепостного театра.

Театр князя Николая Григорьевича Шаховского [1]) приобрел известность еще в конце XVIII века, когда находился в Юсупове, ардатовском имении князя. Отсюда изредка привозил он свою труппу напоказ в Москву. С 1798 года театр Шаховского перешел в Нижний и из домашнего превратился в публичный. С этого же времени начинается и его известность, носившая нередко чисто анекдотический характер. Вопреки общему духу „вольности", граничившей с цинизмом и составлявшей пряную приправу крепостных представлений, Шаховской завел в своей труппе чисто монастырскую дисциплину. Это был настоящий цензор нравов, доходивший в своих преувеличениях до комизма. Из пьес он вычеркивал решительно все, что могло показаться двусмысленным, а от актеров своих требовал соблюдения благопристойности не только в жизни, но и на сцене. Он требовал, чтобы

[1]) См. пр. 23, 43, 186, 117, 66, 128, 40, 60, 12, 103.

актер во время игры не смел прикоснуться к актрисе и находился от нее на расстоянии не меньше аршина, а когда актриса падала в обморок, он должен был поддерживать ее только „примерно".

Вся труппа князя помещалась в особом доме позади театра, разделенном на мужскую и женскую половины, всякое сообщение между которыми было князем строго воспрещено, под страхом сурового наказания. Кроме палок и розог, за кулисами княжеского театра процветали рогатки и привинчивания к стулу в ошейнике. Главные наказания полагались за нарушение в области „театральной нравственности", блюстительницей которой состояла приближенная князя некая Заразина; впрочем, она не была его возлюбленной, ибо князь и сам отличался высокой нравственностью и был „добрым христианином" и „идеальным супругом". Актрис учили только читать и до замужества (в 25-летнем возрасте) не обучали письму в интересах нравственности, чтобы они не могли переписываться с молодыми людьми. Несмотря на все эти строгости, крепостные артисты в общем считали Шаховского „добрым барином". Артистка Пиунова, игравшая у него с детства, сохранила к нему большую признательность, не отрицая в то же время его чудачеств, крайне тяжких и стеснительных для молодых девушек. Ее привезли из деревни десятилетней девочкой и поместили в „девичьей", вместе с массой других артисток. Она рассказывает, что девицы содержались строго „под замком", к ним приставлены были „мамушки". На репетицию и спектакль их возили в каретах и по привозе в театр сажали в уборную с мамками, и оттуда „выкликивали" на сцену, где во время репетиций постоянно находилась другая мамушка или „сторожея".

Чтобы крепостные девицы научились держать себя, как „дамы из общества", их назначали поочередно к княжне на дежурство, где они целые дни проводили в чтении, беседе и рукоделии. Когда у князя давались балы, то на них приглашались и „первые сюжеты" из крепостной

труппы, при чем мужчинам-артистам не разрешалось приглашать на танцы светских дам, но мужчины-гости считали за удовольствие пройти тур вальса с крепостной артисткой. Перед постановкой пьес „Горе от ума" и „Русские в Бадене" Шаховской возил своих главных артистов в Москву в императорский театр и на хоры благородного собрания во время блестящих балов, „чтобы они еще лучше могли воспринять манеры светских людей".

Из сказанного видно, что, при всех чудачествах Шаховского, отношение его к театру было серьезно. Труппа его состояла более чем из ста артистов, равняясь по своей многочисленности труппам императорских театров. Среди этих артистов было немало талантливых людей, из которых некоторые получили впоследствии известность: Стрелкова, Вышеславцева, Поляков или Минай, приводивший в восторг нижегородскую публику и поддерживавший славу театра. О Вышеславцевой Боборыкин писал в 1867 г.: „У нее была замечательная, чисто романтическая нервность игры, какую вы видите в старых актрисах, начавших свою карьеру в эпоху воцарения драмы". Кроме этих артистов, Гацисский дает довольно длинный перечень имен, пользовавшихся большей или меньшей известностью на сцене нижегородского театра.

Репертуар театра был приблизительно тот же, что и в столицах, и состоял из русских и переводных трагедий, драм и комедий; иногда в нем давались и оперы. Но так как давать постоянно новые пьесы было дорого и трудно, то репертуар грешил некоторым однообразием.

Самое здание нижегородского театра было неказисто, хотя и довольно поместительно. В нем было 27 лож, до 50 кресел, партер на 100 человек и галлерея на 200 человек. Шаховской „находил (вероятно из экономических видов), что сцена производит гораздо более эффекта, когда она одна только освещена, а все другие части театра погружены во тьму. Оттого-то в партере можно было играть в жмурки, а в ложах, чтобы рас-

смотреть друг друга в лицо, каждый привозил с собою кто восковую, кто сальную свечку, а иной даже лампы".

На смену старому театральному зданию в 1811 г. появилось новое, деревянное, по тогдашнему времени, довольно роскошное строение. „Оно было мрачно и неуклюже, пахло ламповым маслом, разящим еще с улицы, с толстыми, без всяких риторических затей, выбеленными бревнами, связывавшими стойлообразные ложи и поддерживавшими крышу, с почерневшей от ветхости и копоти от ламп дверкой за кулисы"... Весьма критически настроенный кн. Долгорукий объясняет странное расположение мест в театре, где кресла помещались позади лавок партера, тем, что „сцена освещается салом и слишком близка к зрителям, а потому чем далее в глубине сидишь театра, тем меньше страждет обоняние и более удовлетворяется оптика".

Театр всегда был полон. Спектакли давались три раза в неделю. „Публика очень любит эту забаву,—пишет Долгорукий,—актеры иногда играют лучше, иногда хуже, но почти всегда только что сносно... Актрисы одеты всегда хорошо, прилично, согласно с характерами своих ролей. Говоря без излишества в критике, а справедливо, театр нижегородский лучше многих таких же в России, и, при недостатке забав всякого рода... очень весело иметь три раза в неделю случай съезжаться с людьми в это публичное место"...

В нижегородском же театре князю Долгорукому, этому европейцу с утонченными вкусами, довелось увидеть свою собственную оперу „Любовное волшебство" (вернее—ее либретто), которую он не решался отдать в московский театр из-за больших затрат, требуемых постановкой, и которую сам называл „нелепицей". Автор не жалеет красок, чтобы высмеять свое изуродованное детище на сцене Шаховского.

„...Поднялся занавес,—пишет он.—Начали актеры трелюдиться, и все пошло навыворот. В сочинении представлен сенокос, косцы поют хор. Тут я увидел мак на дощечках,

который мужики пощипали и вынесли с досками вон... Несмотря на уменьшение многих волшебств, все еще оставалось их вдвое больше, нежели надобно для хорошенькой пьесы. Музыка сочинена еще лучше оперы (ее сочинил крепостной музыкант Шаховского): в ней шуму нет конца, инструменты не поспевают один за другим переливать назначенные трели. Сочинитель ее, конечно, не хотел отстать от меня в выдумке дурачеств. Музыканты упирались всей бородой в скрипку и, тряся смычком, как плетью, насилу догоняли капельмейстера... Суфлер в поту поминутно кричал: „меняй декорации!" и машинист в мыле, как почтовая лошадь, не знал, куда бежать вперед, чтобы или лес спрятать, или опять его выставить. Буффа, который играл роль Весельчака, забавлял чрезвычайно своими телодвижениями, словом, экзекуция соответствовала произведению. Окончательное волшебство... было исполнено прекрасно: и действительно, кабы пьеса была получше, то машинисту можно бы было дать на водку за труд... Я, приехавши домой, от всего сердца хохотал над собой, как сочинителем, и над моими тиранами, которые открыли необыкновенный опыт из дурацкого произведения сделать еще нечто глупее"...

Труппа Шаховского в летние месяцы играла всегда на Макарьевской ярмарке, в большом досчатом сарае, вмещавшем до 1000 человек. И об этих представлениях сохранился отзыв Долгорукого. Высказываясь довольно одобрительно о декорациях, костюмах и оркестре, он отзывается об игре крепостной труппы в следующих выражениях: „...какого ожидать дарования от раба неключимого, которого можно и высечь и в стул посадить по одному произволу? Следовательно и толпа его актеров, которых очень много, играет точно так, как вол везет тягость, когда его черкес кнутом гонит... Почти нельзя без отвращения смотреть на их телодвижения: они не играют, а, так сказать площадным словом, кривляются, но для холопей и это больше, нежели чаять должно"...

Эти отзывы скептически настроенного князя находятся в противоречии со всем, что нам известно о театре Шаховского. Несмотря на все чудачества барина-антрепренера, театр, и в смысле репертуара и в смысле исполнения, был одним из лучших провинциальных театров своего времени. Н. Полевой, вспоминая о нем, пишет Булгарину: „театр макарьевский, сколько могу поверить тогдашние впечатления, был очень порядочный, если сообразить время и средства". А в то время он „ловил каждое слово актеров... заливался слезами, и—право вышел из театра добрее, чем вошел в него"... Ценное свидетельство, которое показывает, какое влияние должны были иметь „полубарские затеи", при всех их несовершенствах и внутренних противоречиях, на грубое и невежественное провинциальное общество своего времени.

По смерти князя в 1827 году театры его со всем гардеробом и принадлежностями были куплены за 100.000 р. Распутиным и Климовым. Покупщики поставили актерам и актрисам (их всех с детьми было 96 человек) в обязанность, по получении вольных, играть на нижегородском театре еще десять лет.

Князь Шаховской с братом выведен князем А. Шаховским в комедии того времени „Полубарские затеи" [1])

Не меньшую известность, чем театр Шаховского, имел в свое время публичный театр „сиятельного самодура" графа С. М. Каменского в Орле [2]).

Это была грандиозная антреприза, стоившая бешеных денег и доведшая этого меломана, владельца 7000 душ, до такого разорения, что его буквально нечем было похоронить. Из сохранившихся воспоминаний современников, достаточно субъективных, выступает яркий облик этого полоумного антрепренера и его театра. Особенно разноречивы сведения об игре крепостных артистов, а вместе с тем о художественной ценности театра. Есть

[1]) Возобновлена к постановке в 1925 году в Студии Академических театров в Ленинграде.

[2]) См. пр. 76, 162, 61, 128.

все же основания думать, что, несмотря на все дурачества Каменского, театр был не плох.

Орловская губерния славилась барскими театрами и оркестрами с конца XVIII,—начала XIX века: в Мценском уезде был театр В. П. Тургеневой, в Орле—Мацнева, в Болховском уезде—Юрасовских. Но самым замечательным был театр Каменского.

Граф С. М. Каменский, сын фельдмаршала, убитого своими крепостными, имел в Орле дом, который представлял собой большую связь деревянных строений, занимавших почти целый квартал. В этих сараях, полуразрушенных и неописуемо грязных внутри и снаружи, и помещался граф, а при нем четыреста человек прислуги, церковь и театр. „Внутренняя отделка театра была еще изрядная, с бенуарами, двумя ярусами лож и с райком". Театр этот мог вместить столь же многочисленную публику, как московский Апраксинский театр.

Театр Каменского в первой четверти XIX в. был единственным публичным театром в Орле. Вход на спектакли был платный, при чем Каменский сам продавал билеты, руководствуясь при этом своими личными соображениями и не отпуская ни за какие деньги билетов тем, кого не хотел видеть у себя в театре. Публика, посещавшая театр, была не слишком высокого ранга. Местная знать приезжала больше поиздеваться, но и Каменский с ней не церемонился. Однажды, заметив насмешки приехавших в театр корпусного командира, начальника дивизии и генералов с дамами, он преспокойно отдал распоряжение „потушить все лампы, кроме одной, начадил маслом всю залу, приостановил представление и больше этим лицам билетов не посылал". Обычно же публика чувствовала себя в театре хорошо, т. к. в обхождении Каменский был мил и любезен, а в антрактах публику, занимавшую кресла, обносили мочеными яблоками и грушами, пастилой и чудесным медом.

Внешняя сторона спектаклей была обставлена с неслыханной роскошью. Пьесы беспрестанно менялись, и

с каждой новой пьесой являлись новые костюмы и великолепные декорации. Так, например, в „Калифе Багдадском" шелку, бархату, вышитого золотом, ковров, страусовых перьев и турецких шалей было более, чем на 30.000 р., „но со всем тем,—добавляет Жиркевич,—проделка эта походила на какую-то полоумную затею, а не настоящий театр". В результате этих бешеных затрат и беспечной жизни на широкую ногу, прислуга и музыканты Каменского, вначале довольно прилично одетые, ходили босиком и в лохмотьях, как нищие.

Не жалел средств Каменский и на покупку артистов, за которых в общем отдал до 500 хлебопашцев. Кроме артистов, были у него два оркестра музыки, инструментальный и роговой, и свои крепостные живописцы, декораторы и машинисты. Для обучения танцоров и танцовщиц граф держал немца балетмейстера. Дворовые девочки, готовившиеся в актрисы и танцовщицы, или „пансионерки", обязаны были посещать театр, сидя в галлерее рядом с графской ложей. На другой день каждая из них должна была продекламировать какой-нибудь монолог из представленной пьесы или протанцовать вчерашнее „па". „В ложе перед графом на столе лежала книга, куда он собственноручно вписывал замеченные им на сцене ошибки или упущения, а сзади его, на стене, висело несколько плеток, и после всякого акта он ходил за кулисы и там делал свои расчеты с виновными, вопли которых иногда доходили до слуха зрителя. Он требовал от актеров, чтобы роль была заучена слово в слово, говорили бы без суфлера, и беда, бывало, тому кто запнется".

Вся дворня Каменского, в том числе и актеры, жила на военном положении, на пайках и общем столе. Собирались на обед и расходились по барабану с волторной и за столом никто не смел есть сидя, а непременно стоя, ибо граф находил, что „так будешь есть до сыта, а не до бесчувствия". Музыканты все были в военной форменной одежде, а капельдинеры в ливрейных фраках с разноцветными воротниками. Если прибавить к этому те-

лесные наказания и подневольную жизнь актрис, заключенных почти что в казематы (или гаремы), получим типичный военный быт эпохи 20-х годов.

В такой атмосфере существовал и развивался театр Каменского. Что же представлял он собой в художественном отношении? Репертуар его был разнообразен, включая все виды сценического искусства: комедии, оперы и балеты. Театральные декорации и костюмы, а также всякие театральные „эффекты" были великолепны. Об игре же артистов мнения расходятся. Вот как описывает ее граф М. Д. Бутурлин:

„Первый тенор, чистый холоп, Кравченко, пел с шиком, столько же носом, сколько горлом, не расставаясь никогда с носовым платком, который он комкал в руках и в который поминутно плевал. Второй, будто бы тенор, Миняев, более шевелил губами и махал руками, нежели, выпускал звуки из уст, и потому трудно было определить к какой категории принадлежал его голос. Чего либо похожего на бас в труппе решительно не было, хотя лицо, предназначенное для басовых партий, силилось реветь брюхом. Здоровая девка, дурнолицая примадонна обладала пронзительным пискливым голосом, была превысокого роста и имела также свой особенный шик, состоявший в почти беспрерывном поворачивании головы к одному плечу. В балетах особенно был хорош первый танцор Васильев, росту необыкновенно высокого, в телесноцветном трико, с плохо обритою бородою, пускавшийся в грациозные позы. Когда он совершал прыжки, называемые антраша, голова его уходила почти в облака сцены".

Мы не находим такого презрительно-насмешливого, чисто барского, тона в отзывах о тех же артистах некоторых орловских старожилов. Прежде всего мы узнаем от них, что труппа имела своего режиссера в лице вольноотпущенного графа, Барсова. Затем, имеется ряд характеристик крепостных артистов и артисток, из которых видно, что они пленяли своей игрой орловскую публику и обладали известными дарованиями в своих амплуа.

Н. Полевой, видевший театр Каменского проездом через Орел, называет труппу «прекрасной». И даже князь Долгорукий, столь безжалостно высмеявший театр Шаховского, отзывается об этом театре в более снисходительных выражениях. Правда, он находит, что «талантов нет и играют только сносно». О постановке «Марфы Посадницы» он пишет: «Зрелище блистательное наружностью в отношении к одежде. Думаю, что в Москве императорская дирекция не могла бы его лучше представить: все строено здесь расточительною рукой, но сама драма ни на что не похожа. Сочинение посредственное, разыграно очень худо!» Зато „маленькую комедию играли очень изрядно. Кузьмина (лучшая артистка) даже так хороша в разных своих превращениях, что ей бы и в Москве между свободными талантами, ударили в ладоши. Голос не большой, но верный, произношение правильно, игры и натуры довольно за безделки. Я с удовольствием хвалю тех, кои ее разыграли».

Театры Каменского и Шаховского представляют собой последние крупные антрепризы, настоящие „полубарские затеи", с их широким размахом, беспутной затратой денег со всем ароматом старинного самодурства. В Николаевскую эпоху помещичьи театры мельчают и постепенно вымирают. Тем интереснее остановиться на одном исключительном для своего времени, удивительно культурном оперном театре, который относится к эпохе тридцатых и даже сороковых годов.

Театр этот принадлежал богатейшему железному заводчику Шепелеву, который имел 18.000 приписанных к заводам крестьян. Шепелев был просвещенный и образованный человек и любил искусство. Для управления театром и обучения артистов он пригласил прекрасного капельмейстера Афанасьева на жалованье 3.500 рублей в год. До того Афанасьев получал в императорском театре 800 руб. Афанасьев описывает театр Шепелева и новые, совсем необычные для того времени методы подхода к крепостным артистам [4]).

Театр находился в имении Выкса, Владимирской губ. Он „с честью мог бы занять место не только в любом из наших провинциальных городов, но равняться с тогдашними столичными нашими сценами, по крайней мере, с московскими. Театр по праву занимал единственное место во всей России". Величиной он был немногим меньше петербургского Мариинского театра. Обстановка, приспособления и декорации были превосходны. Декорации писал необыкновенно талантливый крепостной Кораблев, который впоследствии спился. Театр освещался газом, тогда как в то время и в петербургских театрах чадили еще масляные лампы. Оркестр состоял из 50 человек; несколько слабы по численности были хоры.

Свое управление Афанасьев начал с того, что избавил своих подчиненных от телесного наказания, ограничиваясь только карцером и денежными штрафами. А ведь в сороковых годах и на казенных театрах артистов еще наказывали розгами или из оркестра переводили в истопники. Музыканты получали жалованье, точно так же, как и хористы, от 10 до 15 р. в месяц, квартиру и дрова. Ничего подобного не было ни в одном помещичьем театре старого времени. Вообще театр Шепелеву стоил много денег, т. к. дохода из него он не извлекал и публику пускал бесплатно по своему выбору.

Хористы и певцы подготовлялись в школе, которая помещалась в особом доме. В числе солистов были очень хорошие певцы; некоторые из них были крепостные Шепелева, некоторые же приглашались со стороны.

Другим мало типичным, но любопытным по своему духу, был небольшой, чисто домашний театр Цевловского, отца Е. Н. Водовозовой [26]). Он интересен, как культурное начинание, сознательно преследовавшее просветительные цели, хотя бы в узких рамках собственной семьи. Цевловский был не только умный и образованный человек, но, что еще важнее, он обладал не свойственной людям его эпохи чуткой совестью, всеми силами борясь в своей семье с крепостническим духом. Он хотел из своих

многочисленных детей сделать просвещенных людей, а не крепостников, и считал, что книга, искусство и театр лучше всего ведут к этой цели. В его театре дети играли вместе с крепостными. Это было общее дело, общее увлеченье, где стирались социальные грани. Внешняя сторона была упрощена до самой элементарной и грубой бутафории, но пьесы были хороши и в постановки вкладывалось много ума и любви. Часто Цевловский сам переводил комедии Мольера и другие пьесы для своего театра. Несмотря на отсутствие роскоши в постановках, театр привел к окончательному разорению семьи, которая, благодаря широкой натуре отца, вообще жила не по средствам. На подмостках и в оркестре этого театра и подвизался знаменитый „Васька-музыкант" со своей будущей женой, нежной и хрупкой Минодорой.

Заканчивая описание провинциальных крепостных театров, мы должны остановиться на блестящем театре некоего Д. И. Ш., владельца богатейшего в Малороссии поместья „Буды". Театр этот, где ставились оперы и балеты, относится к эпохе расцвета помещичьих театров, к концу XVIII и началу XIX века. О нем сохранился восторженный и сантиментальный отзыв Шаликова [1]), все же весьма интересный в описательной своей части:

„... Поднялся занавес, явились актеры. Была опера. Главная певица восхитила сердца наши сладким, приятным, одушевленным голосом; буффо истинно-комическим талантом своим пленил нас. Опера кончилась. Снова поднялся занавес, и блестящий балет поразил взоры наши. Живописные терпсихорины группы, которых выразительные положения, обороты, взоры, картины изъясняют нам самым красноречивым образом историю действия их; солисты, подобные молнии, быстротою ног своих, за которыми глаза наши не успевают следовать, изображающие каждым движением рук, лица, различные страсти души и сердца со всеми их оттенками, богатые одежды,

[1]) 175, 176, 88.

прекрасные декорации, превосходный оркестр — все, все изумит, обворожит вас. Марченкова, Дроздова, Косаковская, Кодинцов! Вы были бы украшением самой блестящей сцены великолепнейшей столицы"...

В заключение Шаликов говорит, что помещик Буды — благотворитель: „Все сии пленяющие нас существа, о которых печется он, как отец о детях, извлечены им из ничтожества, т.-е. из крестьянского сословия. Судите же, какое расстояние между теперешнею участью их и тою, которая их ожидала! Превращение их покажется непонятным для нас!".

Из более или менее известных провинциальных театров остается еще упомянуть о театре Есипова в его селе Юматове, Казанской губ., отличавшемся, помимо театральных представлений, вакханалиями с крепостными актрисами. Впоследствии Есипов содержал публичный театр в Казани. Затем — о театре Танеева в селе Архангельском Орловской губ., где давались при многочисленной публике драмы, оперы и балеты крепостными артистами вместе с вольными провинциальными актерами, и о курских театрах Анненкова и Волкенштейна, крепостным которого был знаменитый Щепкин. В Курске же был публичный театр Барсовых, на подмостках которого подвизался в юности этот артист. Это была любопытная антреприза: Барсовы были крепостными, старший из них был уже на воле, а младшие оставались в крепостной зависимости. Несмотря на это, они содержали театр, и — по словам Щепкина — не только их господа, но и весь город обходились с ними „не так, как с крепостными, да и они сами вели себя как-то иначе"... В этом театре оркестр состоял из дворовых Волкенштейна. Летом труппа переселялась на ближайшую ярмарку, где имела шумный успех и делала большие сборы.

Несравненно выше провинциальных театров, как в смысле художественных достижений, так и по богатству и роскоши постановок, были театры московские. В конце XVIII и начале XIX века их насчитывалось

более двадцати, как в самом городе, так и подмосковных [1]).

В ряду театров вельмож екатерининского времени царской роскошью постановок и артистической интеллигентностью труппы отличался театр графа С. П. Ягужинского. В числе крепостных этого графа находился знаменитый Матинский, композитор и писатель, автор нашумевший оперы „Гостиный двор".

Из числа крепостных артистов князя Волконского один, известный под инициалами Ф. Г., написал музыку к опере Хераскова „Милена"; инициалы же другого О. L. встречаются под множеством прекрасных переводов и оригинальных драматических произведений, которые ставились в театре Волконского и на других сценах. О самом театре Волконского в Самотеке известно мало. Позднее труппа его была приобретена казной и, оставаясь под его же директорством, вызывала у современников одобрение. К игре артистов Волконский относился с исключительной заботливостью [129]).

К той же эпохе относится театр графа С. С. Апраксина на Знаменке. В труппе Апраксина был известный буф Малахов и замечательный тенор Булахов, с металлическим голосом и безукоризненной методой. Впоследствии он пел на императорской сцене, и итальянцы говорили, что в Милане или Венеции он „убил бы все до него известные знаменитости". Иногда на этой сцене выступали, на ряду с крепостными, и артисты благородного звания. Роскошь постановок была изумительная. Так, во время представления оперы „Диана и Эндимион" по сцене бегали живые олени, трубили охотничьи рога и слышался лай гончих собак [128]).

[1]) Два театра гр. Шереметьева в Кускове и Останкине, гр. Орлова—под Донским, Бутурлина и Мамонтова—в Лефортове, на Разгуляе—у Мусина-Пушкина, в Петровском—у Разумовского, у Голицына, у Пашкова—на Моховой, в Люблине, Перове, Рожествене, Архангельском, в апраксинском Ольгове, помимо этого загородного, был еще театр на Знаменке. (Пыляев. „Старая Москва").

В начале александровского царствования славился дурасовский театр, о котором упоминает в своих письмах иностранка, мисс Вильмот. Театр этот находился в прелестном поместьи Н. А. Дурасова, лежавшем в 17 верстах от Москвы. „Когда мы подъезжали к дому, он предстал нам в виде какого-то мраморного храма... Вечер снова соединил нас всех в театре, этой неизбежной принадлежности всякого сколько-нибудь замечательного поместья. На сцене и в оркестре появилось около сотни его собственных крепостных людей, и хотя между большой и малою пьесами проплясали балет и все сошло как нельзя лучше, но хозяин рассыпался в извинениях насчет бедности всей обстановки, которую он приписал рабочей поре и жатве, отвлекшей почти весь его народ, за исключением той горсти людей, которых успели собрать для представления. Однако, самый театр и декорации были очень нарядны, а исполнение актеров весьма порядочное" [121]).

Известный актер Плавильщиков занимался, между прочим, устройством и обучением целых крепостных трупп богатых московских театралов, в частности и труппы Дурасова. На сценах этих частных театров Плавильщиков пробовал ставить такие пьесы, которые нигде еще не были играны и затем, в случае успеха, переносил их на публичный театр. При таких условиях им были поставлены некоторые пьесы Шиллера, Коцебу и др. [20]).

Одним из лучших в старой Москве был театр П. А. Позднякова. Эпоха его расцвета относится к годам, предшествовавшим вторжению в Москву французов. Театр этот славился своей роскошью, зимним садом и другими затеями прошлого вельможного барства. После нашествия французов, „парча, украшавшая ложи, была сорвана, богатые люстры и канделябры исчезли, золоченая мебель лежала в развалинах, без штофных подушек. Одни обезображенные кариатиды, единственные свидетели последней буйной сцены, разыгранной в этом театре непризванными актерами, остались безмолвными сторожами

разрушенного храма, где роскошь с искусством еще незадолго праздновали свои торжества" [93]).

Спектакли Позднякова считались первыми в Москве. Вот отзыв о них современного рецензента: „И так является, без всяких предварительных знаков, на горизонте искусства театральный феномен, достойный особенного внимания. П. А. Поздняков приглашает к себе на спектакль московскую публику — и московская публика удивилась, нашедши сей спектакль совершенным, или почти совершенным, во всех частях. Играют одни крепостные люди—но как играют? Несравненно лучше многих вольных артистов... Две актрисы и буф такие, каких я не видывал на оперической сцене московского театра... Обе упомянутые актрисы пленят вас благородным видом, прекрасною фигурою, счастливыми лицами, искусною игрою, приятным голосом, чистым выговором, верным движением членов с выражениями речей; наконец, сею смелостью в действии, сею доверенностью к самим себе, которые приобретаются только в практической школе истинных талантов!.. Опера сия требует беспрестанной игры многих актеров, не движущихся только машин, но действующих с интересом; и умеющих танцовать, и довольно знания в музыке, расположенной с особенною трудностью. Несмотря на все это, не было ни в чем, ни против чего ни малейшей погрешности... Хвала, хвала почтенному хозяину!" [163]).

Режиссером крепостной труппы Позднякова был известный актер Сандунов [1]), а актрис обучала жена его, также знаменитая оперная артистка. Костюмы были великолепные, и казалось, будто „актеры никогда и не хаживали в другом платье". „Декорации кисти Скотиевой, но как переменяются они? Одно мгновение ока, один тихий шорох, и великолепные чертоги превращаются в очаровательную рощу".

Кроме театральных представлений, Поздняков устраивал маскарады, на которых, как и на его спектаклях,

[1]) Н. Евреинов называет его Станиславским того времени.

бывала вся Москва. Именно к нему относят известные строки Грибоедова, высмеивавшие все эти барские затеи:

„А наше солнышко, наш клад?
На лбу написано: театр и маскарад;
Дом зеленью расписан в виде рощи;
Сам толст, его артисты тощи...
На бале, помните, открыли мы вдвоем
За ширмами, в одной из комнат посекретней,
Был спрятан человек и щелкал соловьем—
Певец зимой погоды летней" [1]).

Одновременно с поздняковским существовал и другой прекрасный барский театр Хованского, о котором сохранилось мало сведений. На его подмостках ставились оперы и балеты „с большим уменьем и разборчивым вкусом" [129]).

В предыдущем изложении нам приходилось не раз упоминать о постановках балета на барских сценах. Надо сказать, что крепостной балет в эпоху начала XIX века был в большой моде. Это увлечение, стоившее помещикам целых состояний, как и вся жизнь „грибоедовской Москвы", нашло свое выражение в хлестких и метких строках бессмертной комедии:

„Или вот тот еще, который для затей
На крепостной балет согнал на многих фурах
От матерей, отцов отторженных детей.
Сам погружен умом в зефирах и амурах,
Заставил всю Москву дивиться их красе,
Но должников не согласил к отсрочке:
Амуры и зефиры все
Распроданы по одиночке!".

Некоторые исследователи усматривают в этой тираде Чацкого намек на рязанского помещика Ржевского, который прожил на балет все свое колоссальное состояние, будучи до страсти предан хореографическому искусству. В богатом его доме в Москве, на Никитской, был устроен

[1]) Это был садовник—бородач, который во время балов и маскарадов, прячась в кустах, щелкал и заливался соловьем.

роскошный театр и танцовальная школа, где и „образовывались из дворовых девок и парней будущие жрецы и жрицы Терпсихоры" [128]). Впоследствии из его труппы поступили на московскую сцену талантливые солистки. Вся труппа Ржевского была приобретена казной. Из переписки братьев Булгаковых видно, что казна сделала ценное приобретение: „Вчера на Итальянском театре плясали верноподданные чудака старого камергера Ржевского после фарсы... „Per la musica il fanatico". Театр был набит... Он на эти фарсы пробухал 4.000 душ и теперь танцовщиц своих хочет продать дирекции по 1000 р. штуку, и право это за ничто. Это бы хорошее было приобретение для дирекции театральной. Говорят, что Ржевский, сидя в ложе, что на сцене, все повторял, прыгая на стуле:—Анюта, выше подымай! Грушенька, руки, руки!.." [120]).

Другой любитель балетного искусства, Бибиков, отдавал детей своих лакеев, дворецких и поваров на воспитание в пансионы, где их учили иностранным языкам, музыке, рисованию и пр. Им давали французские прозвища: одного называли la-Fleur, другого la-Tour и т. д. Из них составляли труппу актеров и танцовщиц для домашнего театра и балета. Старик Иогель, у которого вся Москва училась потом танцовать, был выписан Бибиковым из Франции для устройства балета в его имении [65]).

Московские барские театры нередко превосходили казенные, как роскошью своих постановок, так и игрой артистов. Но все они меркли в блеске театра, совершенно изумительного для своего времени, описанием которого мы и закончим настоящую главу. Мы говорим о театре графов Шереметьевых в Москве и подмосковных имениях Кускове и Останкине [1]).

Самым замечательным из них был кусковский театр. Он был и старше и лучше остальных, не уступая петербургским придворным театрам и далеко превосходя

[1]) 64, 9.

тогдашний московский. Театр был деревянный, из громадных, цельных брусьев, превосходно расположенный внутри, с тремя ярусами лож и партером и с отличной акустикой. Потолок был обит холстом и выбелен, с него свешивалась люстра, по бокам большие жирандоли и шандалы для освещения, на авансцене между колонн четыре гипсовых статуи, в ложах плис, на скамейках алое сукно; простенки расписаны по холсту; гипсовые медальоны с масками; много краски, хрусталя, золота, но во всем большой вкус.

Кусковский театр был построен знаменитым архитектором Валли. Довершение его было делом Гонзаго и крепостных художников и мастеров, во главе которых стоял архитектор Миронов.

На подмостках кусковского театра давались спектакли, посвященные всем видам сценического искусства, главным же образом, оперы. О богатстве и блеске внешней стороны постановок говорят цифры описи театрального имущества. В его состав входило 8 занавесей, 194 декорации, 52 кулисы и 68 мелких декоративных аксессуаров; гардероба же парчевого, бархатного, шелкового, суконного, шерстяного значилось 17 больших сундуков, а сверх того обуви, уборов и бутафорских вещей еще 76 сундуков, ящиков и картонов.

„Иные пьесы своим появлением упреждали здесь двор и Эрмитаж, другие были единственными для своего времени, почти все было лучшим по исполнению".

И хотя труппа была „крепостная", кусковский театр посещался не только всей столичной знатью, но и самыми высокопоставленными лицами, в том числе императрицей Екатериной II, австрийским императором Иосифом II, эрцгерцогом Карлом и многими принцами.

Об одном празднестве, устроенном в Кускове в честь Екатерины II в 1787 г., рассказывает французский посол гр. Сегюр.

„Несмотря на мое равнодушие к этим празднествам я однако не пройду молчанием одного, данного в честь

императрицы графом П. Б. Шереметьевым в одном из его подмосковных поместий. Дорога туда была освещена блестящим образом, огромный графский сад, насажденный с большим искусством, был освещен разноцветными огнями. На прекрасном его театре сыграли большую русскую оперу („Самнитские браки")... Не зная языка русского, я мог только судить о музыке и о балете; первая изумила меня приятною гармонией, последний изящным богатством одежд, красотою, искусством танцовщиц и легкостью мужчин. Более всего казалось мне непостижимым, что стихотворец и музыкант, написавший оперу, архитектор, построивший театр, живописец, украсивший оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы в балете, музыканты, составлявшие оркестр, все принадлежали графу Шереметьеву, который тщательно старался о воспитании и обучении их, коему они одолжены своими дарованиями [147]).

В этих словах не было преувеличения. Крепостное искусство стояло высоко в поместьях Шереметьевых, и среди крепостных, способствовавших процветанию, и славе кусковского театра были такие имена, как художник Ив. Аргунов, писавший театральные декорации, Василий Вроблевский—даровитый поэт и великолепный переводчик с иностранных языков, и настоящая жемчужина Кусковской сцены, прелестная артистка Параша, впоследствии ставшая графиней Шереметьевой [1]).

Спектакли в Кускове давались два раза в неделю и вход на них был бесплатный, так что в эти дни сюда стекалась буквально вся Москва. Конкуренция оказалась настолько серьезной, что известный содержатель московского частного театра Медокс обратился к главнокомандующему с жалобой на П. Б. Шереметьева за то, что тот отбивает у него зрителей.

Притягательная сила кусковского театра, несмотря на блеск постановок, была все же преимущественно

[1]) О Параше Шереметьевой см. ниже.

в исскустве артистов. Главных исполнителей было немного, но они были талантливы, образованы и стояли на высоте своей задачи.

Общее число артистов, если включить в него всех музыкантов, певчих и балет, было очень велико. Все они размещались в отдельных зданиях. Музыкантами и певчими заведывали иностранцы. Крепостные актеры жили особо. Лучше всех были устроены актрисы и певицы, при которых состояли учительницы-француженки. О них проявлялись особые заботы и внимание, чего нельзя было сказать о танцовщицах, которых держали почему-то в черном теле.

Расцвет кусковского театра относится к 1790 году, времени страстного увлечения графа Н. П. Шереметьева талантливой Парашей. Для нее воздвигал он подмостки театра, стараясь превратить их в пьедестал ее славы. Но в 1803 г. Параши не стало, через шесть лет скончался и граф, а с ними погиб и театр, представлявший собой такое удивительное и своеобразное явление на фоне крепостной России. И. М. Долгорукий почтил его память такими строками:

„Театр волшебный подломился,
Хохлы в нем опер не дают,
Парашин голос прекратился,
Князья в ладоши ей не бьют;
Умолкли нежной груди звуки
И „Крез меньшой" скончался в скуке".

Мы уже говорили, что нередко казна охотно приобретала артистов помещичьих театров, далеко не оставаясь при этом в накладе [1]). Прекрасный балет Ржевского из 21 танцовщицы, купленный в 1829 г., оказался для дирекции ценным приобретением: „несколько танцовщиц образовали прекрасных солисток и актрис, остальные же составили очень хороший corps de balet". Приобретенная казной труппа Волконского, оставшаяся под его же директорством, выз вала одобрение у современников.

[1]) 123, 64.

Крепостные А. Е. Столыпина играли на подмостках императорского Петровского театра в Москве, составляя основное ядро труппы. В 1806 г. Столыпин вздумал продать своих крепостных артистов другому владельцу. Дирекция очутилась перед опасностью потерять почти всю свою труппу, в которой было немало талантливых артистов, в том числе и известная певица „Варенька Столыпинская", вышедшая впоследствии замуж за писателя Н. И. Страхова. Перспектива перехода к частному владельцу обеспокоила и самих артистов, и они обратились к Александру I с прошением такого содержания:

„Слезы несчастных никогда не отвергались милосерднейшим отцом, неужель божественная его душа не внемлет стону нашему? Узнав, что господин наш, А. Е. Столыпин, нас продает, осмелились пасть к стопам милосерднейшего государя и молить, да щедротами его искупит нас и даст новую жизнь тем, кои имеют уже счастье находиться в императорской службе при московском театре. Благодарность будет услышана создателем вселенной и он воздаст спасителю их".

Хотя положение крепостных на казенных сценах было далеко не сладко, все же оно было для них, очевидно, предпочтительней чисто личной зависимости от частного владельца. Просьба столыпинской труппы была удовлетворена, так как дирекция бесспорно сама была заинтересована в ее приобретении. Цена Столыпина — 42.000 р. за 74 человека вместе с детьми — найдена была чрезмерной, и труппа куплена за 32.000 р. Интересно отметить, что эти прекрасные актеры, отличавшиеся в пору крепостного режима, сделавшись казенными, „распустились". „Твои артисты совсем испортились!" сказал о них Александр I заведывавшему театром Нарышкину.

При Нарышкине же в 1800 г. были приобретены дирекцией 14 „тансеров и тансерок", крепостных людей майора Неранчича. К тому же приблизительно времени относится покупка казной труппы Бахметева, состоявшей из 30 человек, за 30.000 р.

Все эти факты доказывают, что помещичьи труппы являлись тем резервуаром, откуда казенные театры нередко черпали уже готовый, почти обработанный материал. Случаев купли-продажи отдельных артистов можно найти также немало в театральных архивах.

Но не только этот живой человеческий материал способствовал успехам и развитию русского сценического искусства. Сами барские антрепризы с их исканиями, с их своеобразием и оригинальностью, пролагали ему пути в дикой и некультурной обстановке русской жизни. И несмотря на высмеивание „полубарских затей" современниками в сатирических журналах, в известной комедии Шаховского, в хлестких тирадах Чацкого, несмотря на то, что в затеях этих было много преувеличенного, уродливого и жестокого, они должны быть признаны серьезным фактором в истории развития русского театра.

Приводим любопытную театральную афишу, относящуюся к 1828 г.

А Ф И Ш А

сего 18 11-го мая 28 году

В Сурьянине Болховского уезду

сего числа

опосля обеду по особливому сказу крепосными людьми прапорщика А. Д., совместо с крепосными брата ево Маера П. Д. при участии духовного хора А. Д. Юрасовских на домовом театре Сурьянинском представлено будет:

„Разбойники Средиземного моря
или
Благодетельный Алжирец"

большой пантомимной балет в 3-х действиях, соч. Г. Глушковского, с сражениями, маршами и великолепным спектаклем.

Сия пиэса имеет роли исполненные отменною приятностью и полным удовольством почему на санкт-петербургских и московских театрах часто играна и завсегда благосклонно публикою принимаема была. Особливо хороши декорации: наружная часть замка Бей, пожар и сражения... танцовать будут (вершить прыжки, именуемые антраша) в балете: Антонов Васька, Хромина Васютка и Згорина Донька втроем (pas de trois); Картавая Аниска — соло и т. д.

За сим дано будет:

„Ярманка в Бердичеве",
или
„Завербованный Жит".

Препотешной, разнохарактерной, комической, пантомимной дивертисман, с принадлежащими к оному разными танцами, ариями, мазуркою, русскими, тирольскими... плясками.

За сим

крепосной П. Д. Юрасовского Тришка Барков на глазах у всех проделает следующие удивительные штуки:

В дутку, пустым ртом соловьем засвищет, заиграет бытто на свирели, забрешет по-собачьи, кошкой замяучит, медведем заревет, коровой и телком замычит, курицей закудахчет, петухом запоет и заквохчет, как ребенок заплачет, как подшибленная сабака завизжит, голодным волком завоет, словно голубь заворкует и совою кричать приметца. Две дудки в рот положет, и на них сразу играть будет, тарелкою на палке, а сею последнею, уставя в свой нос, крутить будет, из зубов шляпу вверх подкинет и сразу ее без рук на голову наденет; палкой артикулы делать будет, бытто мажор, палку на палке держать будет и прочее сему подобное проделает. В заключение горящую паклю голым ртом есть приметца и при сем ужасном фокусе не только рта не испортит, в чем любопытный опосля убедитца легко может, но и грусного вида не выкажет.

За сим раскажет несколько прекурьезных рассказов из разных сочинений, наполненных отменными выдершками, а в заключение всево:

духовный хор из крепосных людей А. Д. Ю. исполнит несколько партикулярных песен и припевов.

За сим

Уважаемые гости с фамилиями своими почтительнейше просютца к ужину в сат в конец липовой алеи, туды, где в своем месте стоит аранжирея.

11 мая 1828 г.

А. Д. Юрасовский
маер П. Д. Юрасовский

Крепостные актеры.

П. И. ЖЕМЧУГОВА (Шереметьева) [1].

Петр Борисович Шереметьев — образец екатерининского вельможи-богача, европеец и в то же время хлебосольный русский барин, артист в душе, деятельный и готовый на всякую затею, но не расточительный и превосходный хозяин, уравновешанный и бесстрастный человек — передал свои вотчины, с их несметными богатствами и художественными сокровищами, единственному сыну, Николаю.

Николай Петрович, ставший волею судеб героем романа в старинном стиле, не унаследовал от отца этих черт, обеспечивающих спокойное наслаждение жизнью. „Он слыл за избалованного и своенравного деспота, незлого от природы, но глубоко испорченного счастьем. Утопая в роскоши, он не знал другого закона, кроме прихоти". Оставшись в 37 лет единственным наследником несметных богатств, он не нашел в своей усталой и пресыщенной душе охоты и сил, чтобы продолжать блестящую отцовскую традицию и предался своим страстям — охоте и женщинам. Каждый день забывал он платок в комнате той или другой из своих крепостных актрис, а ночью являлся за получением своей собственности. Так грубо нарушил сын традицию отца. Но странный случай, одна встреча — и вся жизнь Николая Петровича оказалась перевернутой вверх дном.

Среди многочисленных шереметьевских крестьян, живших в Кускове, была семья кузнеца Горбунова. Когда семья поселилась в Кускове, старшей дочери, Параше, было уже 14 — 15 лет. Обстановка Кускова, его дивная природа и памятники искусства, были той средой, в которой выросла и расцвела тонкая душа девушки. При

---

[1] 9, 109.

старом графе Петре Борисовиче она, как и все дворовые, была близка ко „дворцу" или к „верьху", как тогда говорили. Здесь готовились артистки для Кусковского театра, здесь обучали их пению, танцам и сценическому искусству. Уже в 17 лет Параша упоминается в штатах кусковских „при верьхе актрисою", тогда уже обнаружились ее способности и особенно прекрасный голос, развившийся на свободе и создавший ей впоследствии заслуженную славу. Граф Николай Петрович, скучающий и равнодушный к затеям отца, быть может, слышал и видел Парашу в то время среди другой „челяди", но не замечал ее. В другой обстановке и совершенно для себя неожиданно пленился он ею. Сама Параша сложила песню об этой роковой для обоих встрече, и песня стала народной и получила широкое распространение. Вот один из многочисленных вариантов этой песни, сочиненной первой русской поэтэссой [1]):

Вечо̀р поздно из лесочку
Я коров домой гнала.
Лишь спустилась к ручеечку
Возле нашего села,
Вижу — барин едет с поля,
Две собачки впереди.
Поровнявшися со мною,
Он приветливо сказал:
— Здравствуй, милая красотка,
Из какого ты села? —
— Вашей милости крестьянка, —
Отвечала ему я.
— Не тебя ли, моя радость,
Егор за̀ сына просил?
Он тебя совсем не стоит
Не к тому ты рождена:
Ты родилася крестьянкой,
Завтра будешь госпожа! —
— Вы, голубушки, подружки,
Посоветуйте вы мне! —
А подружки усмехнулись:
— Его воля, его власть!

[1]) Вариант московский и кусковский.

Плененный Парашей с первого взляда, Николай Петрович бросил неосторожную фразу, которая бессознательно выразила, однако, всю силу его зарождавшегося чувства. Конечно, он не думал в то время серьезно сделать своей женой эту крепостную девушку. Он имел на нее права господина и использовал их немедленно но не расчитал своих сил. Чувство оказалось глубже и лучше, чем он сам мог от себя ожидать. Но разница социального положения была слишком велика, и граф был слишком слабохарактерным человеком и рабом предрассудков, чтобы открыто сделать любимую женщину подругой своей жизни. Вместо того, он воздвиг для нее подмостки и дал расцвести ее великолепному артистическому таланту. Это все же был путь, который сближал их, повышая ее значение, как личности, создавая ей известность, славу и положение.

Так вновь возродился к жизни кусковский театр, которому после смерти старого графа грозило полное запустение. Именно в эту пору достиг он небывалого блеска. Параша, выросшая умственно и душевно, стала украшением кусковской сцены, ее жемчужиной. И фамилия ей по сцене дана была Жемчуговой. Параша любила графа, но эта любовь связана была с глубокими страданиями, и, быть может, отсутствие душевного покоя и удовлетворения вносило ноту драматизма в ее облик и артистическое исполнение, так сильно действовавшее на зрителей.

В 1790 г. Параша выступала в опере „Самнитские браки" в блестящем рыцарском уборе и шлеме перед императрицей Екатериной II. „Старожилы не могут забыть впечатления красоты ее и голоса в этой роли", пишет Бессонов. И много других высокопоставленных и не высокопоставленных лиц любовались этой артисткой, выступавшей на подмостках кусковского театра.

Николай Петрович не сразу понял свое чувство к Параше. Как бы шелуха спадала с его души и обнажала глубины ее, ему самому неведомые. „Я питал к ней,

пишет он уже после смерти Параши в завещательном письме к сыну, чувствования самые нежные, самые страстные. Долгое время наблюдал я свойства и качества ее: и нашел украшенный добродетелью разум, искренность, человеколюбие, постоянство, верность... Сии качества пленили меня больше, нежели красота ее, ибо они сильнее всех внешних прелестей и чрезвычайно редки".

Но видно сильнее „сих качеств" действовала на графа боязнь общественного мнения. Он не решался жениться на своей холопке и оставлял ее в ложном положении. Особенно мучительны были для Параши насмешки дворовых, которые использовали ее доброту и влияние на графа, но не мирились с ее привилегированным положением.

Граф перевел Парашу из „флигеля", где она жила с другими актрисами, в „Новый дом". Здесь, в глубоком уединении, между природой и искусством, между садом, театром и этой тихой обителью, протекли девять счастливых и мучительных лет. Бесконечные издевательства окружающих и, что еще хуже, постоянные колебания графа, который нередко приходил к ней с решением расстаться навсегда, с планом женитьбы на другой, держали Парашу в состоянии вечной душевной тревоги. Но она покорно выносила все, ни упреков, ни жалоб не слышал от нее граф. Она была ведь его крепостной. Только в 1798 году, через 9 лет после встречи, Николай Петрович дал ей вольную. Очевидно, какое-то решение созрело, наконец, в его слабой душе. Атмосфера Кускова стала невыносима для обоих, и он решил расстаться с этим местом, где все знали о его любовной истории. Кусковский театр бы запечатан и перенесен в Останкино. Здесь жизнь Параши стала легче, так как о ней знали только по слухам.

Пришла очередь останкинского театра. Правда, и до того Параша выступала иногда на его подмостках, как например в торжественные дни приема императора Павла I и Понятовского. Теперь же театр расцвел, оставаясь, впрочем, домашним, доступным только для избран-

ных. Дух освобождения, повеявший в Останкине, создал для Параши новые условия жизни. „Высокие" посетители Останкина, в том числе Павел I и Александр I, признавали ее хозяйкой дома. В конце концов граф решился вступить с Парашей в законный брак. После этого они переехали в Петербург в сохранившийся до сих пор шереметьевский особняк на Фонтанке.

Но страдания Параши не окончились и со вступлением ее в брак. Даже когда она стала „графиней Шереметьевой", Николай Петрович не дал ей забыть о былом рабстве. Он держал свой брак в тайне. После стольких лет мук и унижений Параша и теперь не смела открыто называть себя его женой. Всю жизнь тяготело над ней проклятье ее происхождения. Но развязка была ближе, чем она думала. В 1803 году Параша родила сына, будущего единственного наследника шереметьевского рода. Однако тайна должна была окутать появление на свет отпрыска знаменитого рода, и судьба его для матери терялась в безвестности. Полная тревоги и страха, что ее безжалостно разлучат с сыном, Параша не предвидела, что не пройдет и нескольких дней, как ее разлучит с ним смерть. Она умерла 23 февраля 1803 г.

Весь дом и сад на Фонтанке испещрены сувенирами и надписями в память Параши: „здесь сидела она", „здесь семейно провождали время в тишине и спокойствии" и т. д. И какой печальной иронией звучат эти слова для всякого, кто знаком с историей жизни обитателей этого старинного барского гнезда.

На бронзовой доске мраморной тумбы в саду начертано:

Je crois voir son ombre attendrie
Errer autour de ce sejôur,
J'approche, — mais bientôt cette image chêrie
Me rend à ma douleur en fuyant sans retour...

Так, в сантиментальных стихах и изречениях изливал свое горе этот крепостник, не сумевший перешагнуть через глухую стену предрассудков во имя любви к жен-

щине, безропотно отдавшей ему свою жизнь. И тот же ничтожный человек обращается к своим потомкам с суровыми, угрожающими словами. От них требует он почитания „супруги своей", той, которую стыдился назвать этим именем. Они должны совершать „поминовения" ей три раза в год. „Кто же из них, наследников, отречется выполнить сие мое завещание, тот судиться станет со мной в страшный день пришествия господня".

М. С. ЩЕПКИН [1]).

„Пушкин подарил Щепкину тетрадь и написал своей рукой на первой странице: «Я родился в Курской губернии, Обоянского уезда, в селе Красном, что на речке Пенке, в 1788 г. (17 мая 1836 г., Москва. Записки актера Щепкина). Исполняя просьбу поэта и других многочисленных друзей своих, Щепкин записал в этой тетради основные события своей жизни. Простая и безыскусственная, отражающая образ автора, эта автобиография дает нам драгоценный материал и является лучшим источником для характеристики той обстановки, в которой расцвел талант большого русского актера.

Отец Михаила Семеновича Щепкина был крепостным графа Волькенштейна. Как он, так и жена его были приближенными барина и барыни, а потому пользовались особым их расположением. Это расположение перенесено было и на ребенка, первые годы которого протекли в барских хоромах среди баловства и лакомств. Скоро, однако, отец получил назначение на должность управляющего всеми имениями графа, и семья переселилась в другое место. Здесь очень рано началось обучение способного мальчугана различными дьячками, от которых он не только получал пинки, но и научился беглому чтению церковных книг. Дальнейшее образование Щепкин получил в суджанском уездном, а затем в курском уезд-

[1]) 182, 180, 108, 183.

ном четырехклассном училище. Тем дело и кончилось, ибо, несмотря на исключительные способности и успехи мальчика, доступ в гимназию был для него закрыт, как для крепостного. Беспорядочное, но усиленное чтение дополнило его образование. Из училища Щепкин попал прямо в многочисленную и распущенную дворню графа, где занял должность вроде письмоводителя или землемера, наряду с этим исполняя и настоящие лакейские обязанности.

Первые театральные впечатления Щепкина относятся к семилетнему возрасту. Проезжая через резиденцию своих господ, он попал на домашний спектакль-оперу в исполнении крепостных артистов и музыкантов. Впечатление, полученное от всего этого волшебства, было неотразимо. Вскоре после этого, когда он учился в Судже, ему пришлось впервые выступать на театральных подмостках. Это был школьный спектакль в глухой провинции, не имевшей понятия о сценическом искусстве. Маленький крепостной мальчик дрожал, что из-за своего звания не получит роли в пьесе. Но счастье улыбнулось ему. Надо полагать, что это первое выступление великого артиста было далеко от совершенства. Однако на тогдашний вкус оно угодило. «Ты, Щепкин, уж слишком шибко говоришь, а впрочем, хорошо, хорошо!» — говорил ему на репетициях учитель. На спектакле присутствовали все городские власти и семьи учеников. Эффект был велик, так как театральное представление было всем в диковинку, и городничий попросил учителя повторить спектакль у него в доме. Назвав сановных гостей, он объявил им, что угостит их таким чудом, какого еще здесь не было. С самого начала и до конца пьесы хохот не прерывался, хлопали беспрестанно, так что вряд ли много было слышно. После окончания присутствующие поздравляли актеров, а городничий наделил каждого куском пряника и целовал, приговаривая: „хорошо, плутишка!" „Меня же, рассказывает Щепкин, для отличия от прочих, согласно моему званию, погладил по

голове, потрепал по щеке и позволил поцеловать свою руку, что было знаком величайшей милости, да прибавил еще: „Ай да Щепкин! Молодец! бойчее всех говорил; хорошо, братец, очень хорошо! Добрый слуга будешь барину"!

Страсть к театру с годами росла в душе Щепкина. Живя в Курске, он всеми правдами и неправдами старался проникнуть в местный театр, который содержала семья Барсовых. Из этой семьи часть еще находилась в крепостном состоянии, остальные уже были отпущены на волю. Сведя близкое знакомство с Барсовыми, мальчик почти всегда присутствовал на спектаклях где-нибудь в райке или же в оркестре, куда его пускали музыканты за то, что он таскал в театр их литавры и контрабасы. Летом, когда графская семья переезжала в деревню, Щепкину удавалось иногда принимать участие в домашних спектаклях, что доставляло ему несказанное удовольствие.

Решительным днем в своей жизни Щепкин считал день первого своего публичного выступления на губернской сцене. Это было в 1805 году, когда ему было всего 17 лет. Случай помог этому выступлению. Артистка курской сцены Лыкова стала жаловаться ему, что ее бенефис может не состояться, оттого что запил один из актеров. Весь трепеща, Щепкин предложил выручить ее из беды и сыграть роль почтаря в пьесе „Зоя". Лыкова согласилась. Два дня прошли, как в угаре. Накануне спектакля Щепкин пришел к Лыковой прочесть роль... „Какой-то огонь пробежал по всему моему телу,— рассказывает он,— но это был не страх, нет! Страх не так выражается — это был просто внутренний огонь, странный огонь, от которого я едва не задыхался, но со всем тем мне было так хорошо, и я только что не плакал от удовольствия". По понятиям того времени Щепкин играл хорошо, хотя Лыкова, а также и Барсов убеждали его говорить не так быстро и поменьше махать руками В общем все же спектакль сошел благополучно, и удель-

ный вес юного актера значительно возрос. С 1808 г. Щепкин стал постоянным актером и играл в курском театре на жалованье, получая 350 р. в год. Граф Волькенштейн, любитель театрального искусства, не препятствовал публичным выступлениям своего любимца и даже поощрял его первые шаги на этом поприще, а актерская семья приняла его в свою среду. Больше того, местное общество, несмотря на крепостное звание, до известной степени приняло Щепкина благодаря его сценическим успехам: купечество и служащие часто приглашали его к себе. Здесь Щепкин знакомился с бытом, который позднее так гениально отражал на сцене. Не менее был знаком ему и дворянский быт: ловкий, расторопный и умный мальчик, он перебывал во многих дворянских домах, куда его часто выпрашивали для услуг на большие обеды и большие вечера, оплачивая его вдвойне против остальных официантов. Еще до сценических своих успехов маленький крепостной официант, первый ученик народного училища, пользовался симпатиями в городе. Весь город звал его не иначе, как „милый Миша, умный Миша", а при встрече его гладили по голове или снисходительно трепали по щеке. Театральные успехи дополнили эту общую симпатию уважением.

Однако, Щепкин пока был только актером. Ему предстояло еще стать артистом. В этом отношении поворотным пунктом в его жизни был день, когда он увидел игру князя В. П. Мещерского, многостороннего, талантливого и исключительного человека. Надо заметить, что требования, предъявлявшиеся в то время к сценическому искусству, сводились к тому, чтобы актер по возможности говорил не своим голосом, вернее, не говорил, а декламировал, выкрикивая особенно громко патетические фразы и слова и сопровождая все это усиленной жестикуляцией. В игре не было ни тени простоты и естественности. Князь Мещерский первый в России заговорил на сцене просто. Впечатление от его игры на восприимчивого и чуткого Щепкина было потрясающее

Сперва он смеялся в душе, считая, что князь не умеет играть и славой своей обязан лишь тому, что он знатный вельможа. Но постепенно игра захватила его. Сам не сознавая чем и как, но он был побежден, и с этого дня прежняя ходульная игра стала для него невозможной. Правда, он далеко не сразу сумел отделаться от старых приемов, но боролся упорно, пока не овладел тем, что впоследствии сделало его красой и учителем русской бытовой сцены.

Несмотря на расположение свое к Щепкину, граф Волькенштейн не давал ему вольной. Он разрешал Щепкину играть в других городах, дал окрепнуть его сценическому таланту, но не отпускал. В 1816 г. антреприза Барсова в Курске прекратилась, и Щепкин переехал в Харьков в труппу Штейна, где играли лучшие артистические силы того времени. В 1818 г. малороссийский генерал-губернатор Репнин пригласил Щепкина в полтавский театр. Полтавская публика оценила и полюбила талантливого артиста. В это время Щепкину было уже 30 лет. Двойственное положение его, как прекрасного, пользующегося известностью актера и подневольного слуги своих господ, хорошо видно из переписки Репнина с графиней Волькенштейн.

„М. Г. графиня Анна Абрамовна", — пишет губернатор: — „Человек ваш, Михайло Щепкин, находящийся на условии при полтавском театре, отправляется нынче к вашему сиятельству, вследствие приказания вашего; ... считаю долгом свидетельствовать вам о хороших свойствах его и что он, отличаясь всегда чрезвычайным талантом,.. доставляет тем приятнейшее удовольствие всей полтавской публике, почему я и убеждаюсь покорнейше просить вас, М. Г., позволить ему, Щепкину, возвратиться к своей обязанности дней за десять до пасхи"...

На это письмо графиня отвечает:

... „Хотя сей человек, по своим познаниям в землемерной науке, мне крайне нужен, но желая вашему сиятельству, как мною почитаемой особе, услужить, увольняю

его к вашему сиятельству с покорнейшей моею просьбой, что когда он, Щепкин, мне необходим будет, то тогда отпустить его ко мне"...

Узнав стороной, что графиня согласна отпустить всю семью Щепкина за 8000 рублей, Репнин устроил особый спектакль по подписке „в награду таланта актера Щепкина, для основания его участи". К собранной сумме он добавил недостающие 3000 рублей. В результате этой операции Щепкин оказался не на свободе, а в крепости у нового владельца. Он был потрясен, но не потерял мужества. Лишь через три года Щепкин выкупился на волю. В 1822 г. он был приглашен в Москву, а в 1823 г. поступил на государственную сцену с окладом в 3000 рублей. С этого времени началась огромная сценическая работа и блестящая артистическая карьера Щепкина. Он жил в Москве, окруженный большой семьей, массой молодежи, которая находила приют и любовь в его гостеприимном доме, и множеством друзей из лучших представителей русской общественности того времени, жил в атмосфере труда, любви и поклонения. Щепкин умер в 1863 г., через два года после освобождения крестьян. Но этот бесконечно добрый и умный человек,оставивший столько потрясающих рассказов об ужасах крепостного права[1]), сам переживший долгие годы рабства и встретивший слезами счастья манифест 19 февраля, был противником всякой борьбы и насильственного уничтожения этого института. В 1853 г., после свидания со старым другом Герценом в Лондоне и безуспешных попыток вернуть его в Россию и отвратить от нелегальной деятельности, Щепкин написал ему большое и грустное прощальное письмо. В нем он писал между прочим:

... „Ты сам знаешь по опыту, что рабы еще не хотят быть свободными. С чего напала на тебя человеческая гордость делать их свободными против их воли, быть, так сказать, творцом их счастья, другими словами, быть

[1]) См. прим. 47, 107, 182. 160.

двигателем истории... Что же касается до равенства, то на это может тебе служить ответом вся природа, в ней нет ни в чем равенства, а между тем все в полной гармонии"...

Е. С. СЕМЕНОВА [1]).

... „Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил"... [127])

Эти строки Пушкина дают верное представление о той восторженной атмосфере, в которой проходили выступления знаменитой трагической актрисы Семеновой. Ее звезда сияла в александровскую эпоху, когда единственной соперницей ее была известная французская актриса Жорж и когда вся петербургская публика делилась на поклонников Семеновой и Жорж, причем последняя сама признавала у Семеновой исключительный сценический темперамент.

Екатерина Семеновна Семенова родилась в 1786 г. Она была дочерью крепостной девушки помещика Путяты и учителя кадетского корпуса Жданова, который поместил ее в театральное училище. Семенова обладала прекрасными данными для сцены — классической красотой, гибким контральтовым голосом, большим и искренним темпераментом. Несмотря на поверхностное образование и подражательность, она пользовалась длительным и неослабевающим успехом у публики. Страстный любитель искусств и почитатель таланта Семеновой, сенатор князь И. А. Гагарин прожил с ней 15 лет и не раз предлагал ей вступить с ним в брак, но Семенова отказывалась, не желая бросать сцены. Наконец, в 1828 г. она уступила настояниям князя. После этого Семенова продолжала выступать в любительских спектаклях. Умерла она в 1849 г.

---

[1]) 156, 151, 70, 142.

Крепостные врачи.

Крепостная медицина была явлением совершенно неизбежным в условиях русской жизни. В XVIII веке на всю империю насчитывалось 47 докторов и притом все они были иностранцами и жили по большим городам [142]), так что деревня была почти лишена медицинской помощи. Правда, уровень медицинских знаний был в то время невысок, и крепостные лекаря скорей походили на знахарей, чем на врачей. Однако, специализируясь в области врачевания болезней, они все же были необходимы в обиходе помещичьей жизни, как все остальные ремесленники. Сфера их деятельности распространялась за пределы барской усадьбы, охватывая часто всю вотчину. У Суворова в Ундоле был фельдшер, который занимался одним кровопусканием, производя эту операцию над всеми жителями вотчины, начиная с владельца. Методы его обучения врачебному искусству изложены в одном из приказов Суворова:...[143]) „Спознаться дружелюбно с г. полковым лекарем или с кем из подлекарей, приласкав их, чтоб ездили в Кончанское в гости и подчивать их, дабы они делали наставления фельдшеру Васильеву". Но наряду с невежественными и ничего не смыслящими в медицине фельдшерами встречались среди крепостных и приличные по тому времени лекаря, а подчас и получившие солидное медицинское образование.

Иногда помещики устраивали больницы для крестьян, в которых подвизались крепостные лекаря. У Елецкого помещика А. П. Дубовицкого была большая больница, врач которой, пройдя полный курс фельдшерской школы, доучивался в Москве у профессора-медика. Этот крепостной эскулап имел большую известность и практиковал в Елецком и в смежном Ефремовском уездах [160]).

П. Т. КАРТАШЕВ[1]).

Порфирий Тимофеевич Карташев был крепостным Тургеневых. Когда будущий писатель, Иван Сергеевич, в первый раз поехал за-границу учиться, его сопровождал в качестве комердинера или дядьки Порфирий Карташев. Получив некоторые медицинские познания в русской фельдшерской школе, Карташев использовал толково те несколько лет, что провел с барином в Берлине. Он совершенно овладел немецким языком, так что свободно слушал лекции на медицинском факультете, и вернулся в Россию с довольно приличными медицинскими познаниями. В дальнейшем он не оставлял своих занятий, продолжая читать книги, на которые мать писателя, Варвара Петровна, не жалела денег. Знаменитый Ф. И. Иноземцев обратил на него внимание, признал в нем знания и богатые способности и позволил ему вместе с остальными своими учениками каждое утро присутствовать на приеме больных и слушать его диагнозы. Таким образом, Порфирий Тимофеевич значительно обогатил свой медицинский опыт.

Повидимому, Карташев был для своего времени приличным врачом, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что московский домашний доктор и друг Варвары Петровны „никогда не прописывал ни одного лекарства, не предпринимал ни одного лечения в доме, не поговорив с Порфирием и не выслушав его мнения". Слава его, как врача, распространилась далеко за пределы Мценского уезда. Помещики посылали за ним экипажи, но он мог ездить к ним лишь с разрешения своей барыни.

Каковы были методы лечения, практиковавшиеся этим крепостным эскулапом? „Во всех трудных минутах жизни, при всех настоящих и напускных припадках и болезнях свей барыни, Порфирий являлся со своими неизменными лавровишневыми каплями и неизменными словами:—

[1]) 69, 92, 166.

Извольте, сударыня, успокоиться! — И право, кажется одного взгляда на эту спокойную и мощную фигуру достаточно было, чтобы угомонить всякие нервы". Но кроме этих психических методов воздействия, отнюдь не глупых, он, повидимому, обладал и другими, не опасаясь принять на себя одного ответственность даже за жизнь. Во время очень серьезной болезни любимой воспитанницы Тургеневой, когда помещица хотела вызвать городских врачей, Порфирий твердо сказал: — Не извольте, сударыня, беспокоиться, посылать ни за кем, я начал лечить барышню, я и вылечу. — Варвара Петровна вскинула на него глаза... отложила письмо в сторону, пристально посмотрела на смельчака и сказала: — Помни! не вылечишь — Сибирь! — Спокойный и флегматичный, Порфирий сел у кровати ребенка и не отходил от нее, пока девочка не была спасена.

В доме Варвары Петровны Порфирий занимал почетное положение ее „собственного домашнего доктора". Ежедневно поутру и даже несколько раз в день должен был он осведомляться о состоянии ее здоровья и отсылать бюллетень в двух экземплярах: один доктору Иноземцеву, другой домашнему московскому врачу Берсу. Порфирий пользовался рядом льгот и привилегий, ставивших его обособленно от прочих крепостных. У него была своя комната, почти кабинет, в барском доме, кушанье ему подавали с барского стола, жалованье он получал вчетверо больше, чем остальные, и в Москве даже мог отлучаться из дому, не спрашивая позволения. Это был единственный из всех крепостных, которого Варвара Петровна, с ее необузданным и капризным деспотизмом, никогда не оскорбила ни словом, ни делом. Он был ее любимцем, и она часто верила ему больше, чем самым лучшим докторам. Отношения между Порфирием и писателем, Иваном Сергеевичем, были самые приятельские. Нередко можно было их видеть в дружеской беседе, и никому это не казалось странным, потому что для всех в доме Порфирий Тимофеевич был доктор и любимый человек; крепостным он был только для Варвары Петровны.

Иван Сергеевич умолял свою мать дать Порфирию свободу, но она не соглашалась. Она выдвигала целый арсенал доводов, перечисляла все льготы, которыми он пользовался в доме и которых, по ее мнению, было вполне достаточно для его благополучия. — Все это прекрасно, отвечал сын, да сними ты с него это ярмо! Клянусь тебе, что он тебя не бросит, пока ты жива. Дай ты ему только сознание того, что он человек, не раб, не вещь!.. — Но мать оставалась непреклонной. Лишь после ее смерти, уже от сыновей получил он вольную. Но он не расставался со своим любимым барином, поселился сначала в Спасском и занимался там практикой, а потом выдержал экзамен и был земским врачом в Мценске. Последние годы его жизни были окружены нежным попечением и заботами его бывшего барина и друга.

ТОЛОЧАНОВ[46]).

Толочанов был дворовый человек дяди Герцена, который, имея в виду устроить деревенскую больницу, отдал его мальчиком какому-то знакомому врачу для обучения фельдшерскому искусству. Доктор выпросил ему позволение ходить на лекции медико-хирургической академии. Молодой человек оказался способным, выучился по-латыни, по-немецки и лечил кое-как. Лет 25 он влюбился в дочь какого-то офицера, скрыл от нее, что он крепостной, и женился на ней. Но скоро обман открылся, и жена Толочанова с ужасом узнала, что попала в крепостную зависимость. Это случилось после смерти барина. „Сенатор", новый владелец супругов, нисколько не притеснял их, он даже любил молодого Толочанова, но жена не могла примириться со своим положением и простить мужу его обман. Она бежала с другим. С того времени Толочанов впал в задумчивость, близкую к помешательству, прогуливал ночи и, не имея своих средств, тратил господские деньги. Когда он увидел, что нельзя свести концов, он отравился.

Герцен так описывает эту сцену: „Сенатора" не было дома. Толочанов взошел при мне к моему отцу и сказал ему, что он пришел с ним проститься, и просит его сказать сенатору, что деньги, которых недостает, истратил он. — Ты пьян, сказал ему отец, пойди и выспись. — Я скоро пойду спать надолго, сказал лекарь, и прошу только не вспоминать меня злом. — Спокойный вид Толочанова испугал моего отца, и он, пристально посмотрев на него, спросил: — Что с тобой? Ты бредишь? — Ничего-с, я только принял рюмку мышьяку. — Послали за доктором, старались спасти его, но он противился. Когда ему предложили послать за священником, Толочанов отказался, говоря, что „жизни за гробом быть не может, что он настолько знает анатомию".

САША-ДОКТОР [95]).

Образование оказалось источником несчастья для Толочанова. Другой подобный же случай находим у Кропоткина. Его отец выбрал как-то в крестьянской избе способного мальчика и отдал в фельдшерскую школу. Мальчик был прилежный и через несколько лет сделал значительные успехи. Когда он вернулся из ученья, отец купил все необходимое для хорошей аптеки, и ее устроили в одном из флигелей именья. Летом „Саша доктор" усердно собирал и сушил различные целебные травы. В короткое время он стал очень любим в Никольском и во всей округе. Вольные крестьяне приходили из соседних деревень, и помещик очень гордился своим врачом и аптекой. Но это продолжалось недолго. В одну зимнюю ночь „Саша-доктор" застрелился. Говорили, что это был несчастный случай; на самом же деле он полюбил девушку, на которой не мог жениться, так как она была крепостной другого помещика.

Крепостные администраторы, педагоги, судебные ходатаи.

Самым ранним и распространенным типом крепостного интеллигента был тип крепостного, толкового и способного, выполняющего различные более или менее сложные функции по управлению вотчиной, умеющего ходить по судебным и административным учреждениям, вести тяжбы, наконец, благодаря своей грамотности, способного сообщить начатки знаний барским детям. Таких крепостных, являвшихся одновременно управляющими имениями, судебными ходатаями и дядьками, было в свое время очень много. Умные и ловкие, крайне нужные в хозяйстве, часто остававшемся на руках неопытных и безграмотных помещиц, эти люди занимали среди дворни привилегированное положение. На лицах их выражалось спокойное „сознание своего достоинства и вместе с тем подвластности, то-есть: я прав, а впрочем—воля ваша!" [165]). „Бывший дядька при всех детях Нарышкиных до старости оставался в доме на почетной ноге. Он пользовался свободой слова в гостиной, но никогда не забывался; манеры и язык его были облагорожены и одет он был чище прочих" [18]).

„Крепостной педагог" представляет собой любопытное явление, известное еще в Риме, где роль педагогов выполняли рабы. Можно было бы много возразить против поручения столь ответственной и деликатной функции человеку грубому, невоспитанному и сплошь и рядом необразованному. Однако, часто в жизни бывало иначе, и многие воспитанники вспоминают своих первых наставников с чувством глубокой признательности. Это можно объ-

яснить тем, что грубы были не так крепостные дядьки, как груба и жестока была вся помещичья жизнь, несмотря на ее внешний блеск и утонченность. Дети страдали от родительского деспотизма и от жестокости родителей с дворовыми. Это сближало их с крепостными, создавало почву для взаимного понимания. Может быть, крепостные дядьки, преданные и бескорыстные, были первые, кому удавалось заронить зерно человечности в души юных рабовладельцев. Они же нередко вводили барченка в храм русской литературы, являясь в невежественной атмосфере, его окружавшей, единственными восторженными, хотя и наивными ее почитателями.

Поэтому, несмотря на то, что крепостным педагогам приходилось напоминать в инструкции, чтобы они „избегали брани, клятвы, божбы, клеветы, лжи, сквернословия, особенно же гнусного порока пьянства и обхождения с непотребными женщинами", они нередко „преимуществовали (перед немцами) и разумом и поступками" [1]).

О своих дядьках упоминают многие из мемуаристов. Вигеля обучал русской грамоте по псалтырю и часослову молодой крепостной Никитин. „Метода моего русского учителя,—пишет ученик,—была прекрасная: сколь бы ничтожны ни были успехи мои в чтении, он всегда дивился чудесной понятливости маленького барина и тем возбуждал меня к новым чудесам" [23]). Граф М. В. Толстой рассказывает о своем дядьке, вольноотпущенном, человеке трезвом, честном и до мелочности точном в исполнении своих обязанностей ... „Ему я обязан, говорит он, между прочим, за то, что он любил читать по вечерам Четьи-Минеи и меня приохотил к этому чтению" [32]). Учителем, который впервые заинтересовал Ивана Сергеевича Тургенева произведениями русской литературы, был крепостной камердинер его матери, читавший ему украдкой где-нибудь в саду или в дальней комнате „Россиаду" Хераскова.

---

[1]) Из инструкции Лунина—Семевский. „Крестьянский вопрос в царствование Екатерины II".

„Читал он основательно, как один из героев рассказа „Пунин и Бабурин", повторяя каждый стих сначала начерно, скороговоркой, а потом набело громогласно, с необыкновенной восторженностью" [167]).

Преданность и любовь к барским детям крепостных слуг, в особенности дядек и нянек, хорошо известна. Она проходила через всю их жизнь, и часто не было у помещичьих детей более близких и бескорыстных друзей, чем эти трогательно-преданные им крепостные. Дядька М. Н. Киреева в буквальном смысле заменял своему питомцу умерших отца и мать, охраняя, защищая его, следя за его занятиями дома и в гимназии. На угрозы, к нему обращенные, он отвечал: „Что же, выдерут, так выдерут, а в обиду дитя не дам: мне покойный барин его поручил на последних часиках своей жизни" ... — Знал, кому поручить,—слышал он в ответ,—прежде щенков выкармливал, а тут сына ... — Когда дядька умирал, Киреев, уже взрослый человек, „рыдал, как женщина" ... „Всем, что есть во мне доброго, я обязан тебе ..." [8]).

Нередко крепостные педагоги становились в своем роде специалистами, и их приглашали преподавать к другим помещикам. Так, Кодышев, крепостной князя П. Волконского, состоя в конторе имения на должности писаря, в то же время занимался обучением детей в разных семействах грамоте" [170]). Еще более квалифицированными были крепостные педагоги, преподававшие в школе елецкого помещика Дубовицкого в Суходоле. Из этой школы вышли все управляющие и конторщики больших имений семьи Дубовицкого [160]). Мы не говорим уже здесь о таких одаренных педагогах, какими были Никитенко, отец и сын, так как они представляли собой исключительное явление.

Такими же специалистами бывали в больших благоустроенных имениях и служащие. У графа Орлова в главной конторе, из которой не только исходили приказы, но где обсуждались, по предначертанию графа, все дела по управлению его вотчинами, начальствовавшие были в миниатюре государственными людьми. Они до-

кладывали о деле вместе со своим проектом резолюции, подписанным или единогласно или с мнениями и представлениями, а граф, по рассмотрении всего дела и мнения конторы, возвращал его с утверждением или изменением.

Эти должности конторщиков, которым было присвоено значительное жалованье, были очень выгодны. Один оставил 25.000 капитала жене. Другой дал систематическое воспитание сыну, который, получив после смерти графа свободу, поступил на государственную службу и впоследствии достиг звания сенатора [113]).

А. И. ПОЛЯКОВ [69]).

Среди приближенных Варвары Петровны Тургеневой первое место занимал ее секретарь и главный дворецкий, Андрей Иванович Поляков и жена его, Агашенька, которые были и первыми мучениками деспотизма своей властной и жестокой барыни. Поляковы пользовались любовью и уважением всех, а в особенности писателя, Ивана Сергеевича, всю жизнь старавшегося искупить перед ними грехи своей матери.

Поляков так же, как и „доктор" Карташов и некоторые другие, сопровождал Ивана Сергеевича в Берлин; все они выросли при молодых господах, не покидали их классной комнаты во время уроков и были более, чем грамотные, почти образованные люди. Поляков говорил и писал по-французски, в совершенстве знал русский язык и даже когда-то писал стихи. Он был первым учителем воспитанницы В. П. Тургеневой, научил ее читать, писать и четырем правилам арифметики, свободно объясняясь по-французски с гувернанткой, присутствовавшей на уроках.

Над этим-то человеком, таким нужным и ценным, и над ближайшей своей горничной Агашей, которой она безгранично доверяла, решила В. П. проявить свою барскую власть. Прежде всего ей пришло в голову сочетать их браком. Ни тот, ни другая друг о друге не помыш-

ляли. Но желание барыни было законом, и свадьба была отпразднована с большой помпой и даже с шампанским. Не много радостей сулила она новобрачным.

Поляков и Агашенька, прикованные к одной тачке, присмотрелись, полюбили друг друга. Брак можно было назвать счастливым, между супругами царило согласие. Но вот у них родился ребенок, и с этого момента начались долголетние неизбывные мучения. В. П. приказала своей рабе вернуться к своим обязанностям, а ребенка отправить в другую деревню, ибо иначе „будешь постоянно рваться к нему". Приказание исполнено было только с виду ребенка скрывали, и дворня не наушничала. Так, тайком прячась, дрожа от страха, Агафья вскормила троих детей.

Когда В. П. переехала в Москву, Агафья решилась сказать ей, что привезла с собой детей. Разыгралась дикая сцена, в которой и крепостная раба потеряла самообладание. Детей приказано было увезти, но приказ опять не был исполнен, и дети месяцами задыхались во флигеле отведенном Полякову. Иван Сергеевич узнал об этом и еще лучше стал относиться к несчастной семье.

Интересно, что, несмотря на все, и Поляков и Агашенька сохранили к Варваре Петровне до самой ее смерти трогательную преданность и нелицемерную любовь.

П. Г. МЯГКОВ [1].

Страсть к тяжбам, к приобретению юридическими уловками и тонкостями того, что плохо закреплено за владельцем, вызывала потребность в собственных законоведах, которые выбирались из сообразительных и способных крепостных, обучались с особой заботливостью и снабжались полными доверенностями. Чрезвычайно любопытный и характерный тип такого ходатая по делам описан С. Аксаковым. Пантелей Григорьевич, знаменитый ходок по тяжебным делам и знаток в законах, был крепостным его деда. „Это был человек гениальный в своем деле". Когда он был еще мальчишкой, его заметил

в дворне родственник деда Куролесов, хитрый и умный помещик, славившийся своим диким и жестоким нравом. Пантюшка показался ему необыкновенно сметливым и умным, и он предложил взять мальчика к себе для обучения грамоте и для образования из него делового человека. Дед согласился. Пантюшка скоро сделался Пантелеем и выказал такие необыкновенные способности, что Куролесов, выпросив согласие владельца, послал его в Москву для полного образования к одному своему приятелю, обер-секретарю, великому законоведу и знаменитому взяточнику. Через несколько лет Пантелея уже звали Пантелей Григорьевич, и он получил известность в касте деловых людей. В Москве он женился на мещанке, красавице и с хорошим приданым, которая по любви или по уважению к талантам П. Г. не побоялась выйти за крепостного. В зрелых летах П. Г. внезапно ослеп. Паралич поразил глазные нервы, вероятно, от усиленного чтения рукописных бумаг, письма и бессонницы. Но и слепой, Пантелей постоянно занимался разными чужими тяжебными делами, с которыми приезжали и нему поверенные, которые ему читались вслух к по которым он диктовал просьбы в сенат, за что получал по тому времени не малую плату. И память и дар слова были у него удивительные; года, числа указов и самые законы знал он наизусть. Он постоянно держал одного или двух учеников. С утра до вечера у него читали и писали. Некоторые из его учеников также пользовались большой известностью. Лучший из них, Михайлушка, главный управляющий Чурасовой, был в Симбирске первым поверенным и ходоком по тяжебным делам.

Ученые и технические крепостные специалисты.

А. В. НИКИТЕНКО [1]).

Имя Александра Васильевича Никитенко хорошо известно русской читающей публике, главным образом, в связи с его деятельностью в качестве просвещенного и сравнительно либерального цензора жестокой николаевской эпохи. Одновременно с этим Никитенко известен как профессор русской словесности и как критик и историк русской литературы. Но его ученая, писательская и педагогическая деятельность не оставила заметных следов, тогда как общественно-культурная работа на тяжелом цензурном поприще тесно ассоциировалась с его именем. Кроме того, широкой известностью пользуется большой автобиографический труд Никитенко „Записки" и „Дневник", интересный, как человеческий документ и как памятник эпохи.

Никитенко был человек ясного ума и сильной воли. Но условия его происхождения, крепостное ярмо, тяготевшее над ним долгие годы, необходимость приспособляться, терпеть сделали из него оппортуниста. Высокий полет мысли, возвышенные мечты наталкивались постоянно на трудно преодолимые препятствия социального и политического характера. Преодолев с поразительным упорством первое из них, освободившись от власти своего помещика, Никитенко стал более умеренным и старался в дальнейшем скорей обойти, чем перешагнуть через препятствия. Отсюда его двойственность во всем: „он не был ни заурядным карьеристом, ни вполне человеком идеи" и „умер довольно крупным чиновником и довольно известным писателем и ученым".

---

[1]) 109, 125.

В биографии Никитенко мы остановимся лишь на первой ее части, изложенной в „Записках" и оканчивающейся освобождением его из крепостной зависимости. Попутно небезынтересно обрисовать несколькими штрихами и отца Никитенко, также типичного крепостного интеллигента, и, быть может, даже более интересного человека, чем его сын.

Никитенко были крепостными Н. П. Шереметьева и жили в одной из его малорусских вотчин, слободе Алексеевке Воронежской губ. Никитенко-отец мальчиком был взят в Москву в певческую капеллу графа. Здесь он приобрел некоторые знания, начитался книг, набрался идей, которые беспорядочно теснились в его юной голове. Когда он потерял голос, его, 17-тилетнего мальчика, отправили на родину с почетным званием старшего писаря. Пылкий мальчик мечтал о борьбе со злом и защите бедняков от притеснений и несправедливостей. Безудержный по натуре, он бросился, очертя голову, в неравный бой, создавая вокруг себя опасных врагов. Начались доносы, в результате которых непрошенный заступник был отрешен от должности и посажен в тюрьму. Но и оттуда он ухитрился написать графу письмо, разоблачавшее его гонителей. Никитенко был вызван в Москву, где, несмотря на благосклонный прием, он был признан „человеком беспокойным, волнующим умы и радеющим больше о выгодах человечества, чем о графских", а посему возвращен домой в кандалах и отдан под надзор местных властей. С этого времени начались для семьи мытарства, под знаком которых протекло все детство А. В. Никитенко, появившегося на свет в 1804 г. Впрочем, детство это нельзя назвать тяжелым: в нем было много любви и ласки, были книги, было беспорядочное, но ценное в духовном отношении влияние отца, было периодами и материальное благополучие. Гнет крепостной зависимости непосредственно не чувствовался. Материальной основой жизни семьи являлись недюжинные способности и некоторое, хотя и поверхностное, образование отца. Его глав-

ной профессией было учительство. Он даже имел свою школу, методы преподавания в которой выгодно отличались от общеупотребительных педагогических методов того времени. Кроме того, и помещики охотно приглашали его для обучения своих детей. Здесь играл роль не только низкий уровень требований, предъявлявшихся к педагогам, но и то впечатление интеллигентности, которое должен был производить этот человек, прекрасно владевший литературным языком. Впоследствии, когда ему приходилось писать деловые бумаги по своим и чужим делам, ими восхищались в канцеляриях и считали их образцовыми. В поисках средств к жизни, Никитенко прекрасно изучил законы и с успехом выполнял функции стряпчего. Кроме того, он был великолепным управляющим помещичьих имений, соединяя с умом большую честность и широту взглядов. Вся жизнь Никитенко-отца была сплошной борьбой, стоившей ему больших жертв. Интеллигент по духу, по знакомствам и характеру деятельности, он не мог развернуть всех возможностей своей недюжинной личности и умер с надеждой, что сын его достигнет вершин, оставшихся для него недоступными.

А. Никитенко окончил первым учеником курс уездного училища в Воронеже. Ни покровительство некоторых педагогов, которые готовы были пойти на подлог, чтобы одаренный мальчик мог продолжать свое образование, ни страстное желание отца и самого Никитенко не открыли перед ним заветных дверей гимназии. Впервые мальчик остро почувствовал клеймо своего происхождения. Но судьба благоприятствовала ему. Семья поселилась в Острогожске, небольшом городке Воронежской губернии, случайно оказавшемся значительно более культурным и либерально настроенным, чем масса тогдашних провинциальных городов. Здесь Никитенко, будучи еще 14-летним мальчиком, вступил на педагогическое поприще и в течение нескольких лет совершенствовался на нем, создав целую школу. Местное население в лице лучших своих представителей оценило ум и начитанность юноши,

его методы преподавания, сводившиеся не к бессмысленному зазубриванию наизусть, а к толковому усвоению учебного материала. Оно оценило его возвышенные стремления, порывы его духа, приняло его в свою среду, обласкало, заставило забыть о сословных различиях. Когда враги и конкуренты стали подкапываться под самозванца, который не имел формальных прав на преподавание и тем более на открытие своей школы, местное общество отстояло своего любимца и выдало ему оформленную бумагу с засвидетельствованием общего уважения и доверия. Такая исключительно благоприятная атмосфера, постоянные встречи и беседы с образованными и интеллигентными людьми, в том числе и с офицерами, вернувшимися из заграничного похода 1814 г., будущими декабристами, заменяли для Никитенко систематическое образование. Но он страстно стремился к нему. Теперь его мечтой стал университет. Наталкиваясь на множество недоступных и непонятных ему вещей, не в силах одолеть некоторые трудные книги, Никитенко впадал в отчаяние. Целые годы жил он с мыслью о самоубийстве, он должен был найти выход или покончить с собой. Как-то в припадке отчаянной решимости он написал письмо своему владельцу Д. Н. Шереметьеву—сыну Николая Петровича и его жены, бывшей крепостной артистки, Параши. Но Дмитрий Николаевич, человек не умный и не глупый, не добрый и не злой, был вял и апатичен. Он не обратил внимания на страстную мольбу юноши. Второе письмо вызвало краткую реплику вотчинной конторы: „Оставить без уважения".

Положение казалось безнадежным, но случай пришел на помощь. В это время, в 20-х годах XIX века, повсюду в России учреждались библейские общества. Образовалось такое общество в Острогожске, и Никитенко был избран его секретарем. В 1824 году, в день первого общего собрания общества, Никитенко выступил с отчетом и речью, которая произвела на собравшихся сильное впечатление.

Было единогласно постановлено представить эту речь президенту библейских обществ, министру духовных дел и просвещения, князю Голицыну. Через месяц от последнего пришло письмо с запросом о личности автора, обладающего „не только ученостью и талантом", но и „благородным образом мыслей". Голицын возбудил сам ходатайство перед Шереметьевым об освобождении Никитенко, „дабы его способности могли быть употреблены на пользу общую". Никитенко вызвали в Петербург. Острогожское общество было счастливо за своего протеже; торжественно и тепло проводили его, напутствуя на новую жизнь. Но борьба еще далеко не окончилась.

По прибытии в Петербург Никитенко остро почувствовал свое рабство, когда узнал, что не может пойти к своему покровителю Голицыну без разрешения „барина". К тому же сам Голицын в это время впал в немилость и в значительной степени утратил свое влияние. Поэтому Дмитрий Николаевич после долгих настаиваний процедил сквозь зубы: „пусть идет", а потом с усмешкой прибавил: „князю теперь не до него".

Не чувствуя под собою ног, полетел Никитенко к Голицыну. Тот принял его ласково, много расспрашивал, удивлялся его познаниям и литературному языку и советовал прежде всего завершить образование в университете. Но об этом он сам только и мечтал. Голицын обещал написать снова Шереметьеву. Он так и сделал, но ответа на свое письмо не получил. В это время, благодаря происках графских клевретов, у Д. Н. возникла мысль спровадить беспокойного юношу в Алексеевку с запретом куда-либо отлучаться или отправить его школьным учителем в одну из вотчин. Голицыну удалось разрушить этот план, но на смену ему выплыл другой, еще более опасный. Предполагалось приблизить Никитенко к графу и пожаловать его в графские секретари. Этот план разрушить было еще труднее, так как не было достаточных оснований отказаться от столь „почетного" назначения. Узел стягивался все туже.

В это время Никитенко столкнулся с Рылеевым, и тот принял в нем горячее участие, создав сочувственную атмосферу в обществе и, в частности, заинтересовав личностью и судьбой Никитенко кружок кавалергардских офицеров, товарищей графа. С тех пор граф не имел покоя. Его постоянно осаждали просьбами об освобождении Никитенко. Однажды графиня Чернышева подошла к нему и громко сказала в присутствии массы гостей: „Мне известно, граф, что вы недавно сделали доброе дело... У вас оказался человек с выдающимися дарованиями, который много обещает впереди, и вы дали ему свободу. Считаю величайшим для себя удовольствием поблагодарить вас за это"... Граф растерялся, пробормотал что-то в ответ, но с освобождением медлил. Друзья не давали ему прохода. Собравшись к нему гурьбой в день его именин, они вынудили от него „торжественное и категорическое обещание отказаться от своих прав". Никитенко жил, как в лихорадке, переходя от надежды к отчаянию. Наконец, 2 октября 1824 г. начальник графской канцелярии, сочувствовавший Никитенко, сумел так тонко и умно подойти к графу, что вынудил у него приказ написать отпускную. При этом граф произнес: „Однако, этому молодому человеку все-таки надо хорошенько намылить голову за то, что он наделал столько шума. Точно я не мог сам по себе сделать того, что теперь делаю из уважения к другим"...

Трудно объяснить упорство Шереметьева: быть может, это была семейная традиция не отпускать даровитых людей на волю; быть может, желание использовать для себя полезного человека; быть может внутренние происки и глупое упорство. Так или иначе, Никитенко оказался на свободе и вступил на широкую дорогу научной и общественной деятельности.

М. П. ПОГОДИН [6]).

Михаил Петрович Погодин — известный историк, археолог и журналист, приверженец теории „официальной

народности", примыкавший вместе с проф. Шевыревым к партии, защищавшей эту теорию аргументами немецкой философии, сотрудник „Московского Вестника" и „Москвитянина" — произошел из крепостной среды. Отец его был крепостным домоправителем графа Салтыкова в Москве. Здесь и родился будущий ученый. Но только первые шесть лет своей жизни провел он в неволе, которая осталась для него мало заметной. Сын фельдмаршала Салтыкова по кончине отца, в знак признательности к П. М. Погодину (отцу М. П.) за „честную, трезвую, усердную и долговременную службу, отпустил его вечно на волю" с женой и с детьми.

И. А. ГОЛЫШЕВ [53]).

Иван Александрович Голышев был крепостным графа В. П. Панина. Целый ряд условий благоприятствовал развитию его природных дарований и интересов. Он проживал в слободе Мстере б. Суздальского уезда Владимирской губ., где все говорило о далекой старине. К тому же он происходил из старинного рода Голышевых, наследственным занятием которого было иконописание. В старинных актах упоминается целый ряд иконописцев из рода Голышевых, при чем некоторые из них были исключительными мастерами своего времени. Эта традиция, наряду с некоторыми отчасти унаследованными, отчасти приобретенными с детства навыками, определила интересы и жизненный путь И. А. Голышева.

С ранних лет мальчик занимался под руководством отца рисованием, растиранием красок, писанием образов на стекле и досках. 11-ти лет отец отдал его в Москву в рисовальную школу Строганова, где училось много крепостных мальчиков. Грубое и жестокое обращение с ними, безрадостные перспективы убивали у способного и живого ребенка всякую охоту учиться. Его постоянно тревожила мысль, что он может попасть в дворню к барину. Занятия ему „опостылели" и, еще будучи ребенком по

возрасту, он стал ощупью искать новых путей. С этого момента пробуждается в нем та настойчивая и терпеливая энергия, та живая и плодотворная инициатива, которая, вопреки всем препятствиям, сделала из него, крепостного раба, представителя русской науки и общественности.

Заинтересовавшись случайно литографским делом, бывшим в то время редкостью, мальчик решил во что бы то ни стало научиться ему и добился своего путем ряда неудач и разочарований, без всякого совета и руководства со стороны. Литографское дело интересовало его и с практической стороны, так как отец его организовал в Мстере торговлю народными книжками и картинками, введя в обиход лубочные картинки, изготовление которых стало впоследствии местным промыслом. Сын стал посылать отцу для продажи картинки, нарисованные им самим на камне и отпечатанные в большом количестве экземпляров. Его заветной мечтой было устройство литографии в Мстере, и мечту эту ему удалось блестяще осуществить.

Еще до того, заезжая из Москвы домой, юноша чувствовал себя головой выше окружающей молодежи, которая относилась к нему с недружелюбием и завистью. Одетый по-городскому, с некоторым образованием, умеющий рисовать с натуры, он обладал к тому же какой-то изумительной любознательностью и практической сноровкой, каким-то острым интересом к миру вещей и явлений и уменьем подчинять их своей воле. Отец его тоже питал слабость к естественным наукам. В доме было немало физических приборов: барометры, термометры, зрительные трубы, камера-обскура, волшебный фонарь, астролябия и т. п. Мальчик то возился с электрической машиной, то изучал землемерие, то читал лечебник, собирал травы, оказывал медицинскую помощь местным крестьянам. Наряду с этим он собирал насекомых и воспитывал всевозможных птиц и зверей. Эта универсальность и одаренность могла обойтись ему очень дорого,

так как завистники пытались забрить его в солдаты. Но помещик, тронутый поднесенной ему картиной работы юноши, разрешил ему откупиться от рекрутчины.

Устроив литографию в Мстере, Голышев изучил химическую сторону производства, а затем обучил рисованию на камне местных иконописцев и приучил к делу местных печатников. В результате заработали пять станков, выпуская ежедневно до 3000 народных картинок, которые раскрашивались девочками из бедных семей.

Именно эта литография, основанная в центре исторических древностей, среди старинных монастырей и памятников прошлого, и послужила фундаментом будущей научной деятельности Голышева, как археолога. Толчок в этом направлении был дан ему исследователем владимирской старины Тихонравовым, который посоветовал ему брать темами для картинок местные виды и предметы древностей. Эта работа вскоре дала ему звание почетного члена Статистического Комитета.

Голышев был счастливее многих других крепостных, стоявших, как и он, выше своей среды. Он не знал непосредственного гнета барской власти, так как был оброчным и почти не видел своего помещика, постоянно жившего в Москве. Кроме того, он еще был полным сил молодым человеком и стоял у порога своего будущего, когда манифест 19 февраля 1861 г. избавил его и юридически от власти помещика, всегда висевшей над ним страшной угрозой.

Теперь пути были открыты для него. В 1862 г. его избрали в члены-корреспонденты Комитета Грамотности при Вольно-Экономическом Обществе. Неугомонная энергия и стремление сеять просвещение вокруг себя натолкнули его на плодотворную мысль устроить бесплатную воскресную рисовальную школу и библиотеку в Мстере. Начинание привилось, так как ученики были в большинстве сыновьями местных иконописцев. Интерес к Голышеву возбуждала и его книжная торговля народными изданиями. Одновременно Голышев посылал в Географи-

ческое Общество сведения о книжной торговле, об иконописи, с иконописными подлинниками, альбомами и эскизами иконописцев и с образцами икон. За свои работы этот крепостной крестьянин-самоучка, едва достигший 24 лет, был удостоен звания члена-сотрудника общества и получил от отдела этнографии бронзовую медаль. С этого времени он стал обращать усиленное внимание на этнографические предметы промышленности и археологию, учился разбирать старинные рукописи и акты. Все это ему приходилось проделывать при полном отсутствии книг по археологии и другим наукам, единственно с помощью своего друга и покровителя Тихонравова. Результаты этой борьбы оказались блестящими. Голышев стал признанным ученым-археологом, труды и дела которого по исследованию того уголка России, где он родился и работал, нашли оценку еще при его жизни. Он был членом ряда археологических обществ, его статьи и рефераты читались в собраниях ученых обществ и печатались в журналах. Наряду с ученой его деятельностью, все отзывы о нем как при жизни, так и после смерти отмечают большое значение его общественно-просветительной работы [159]).

С. П. ВЛАСОВ [122]).

С. П. Власов, крепостной помещицы Скульской, родился в Ярославской губ. в 1789 г. Сначала он был пастухом, а позднее работником в аптеке и на фабрике Грейсона, где и приобрел некоторые знания по химии. В 1811 г. он подал на высочайшее имя прошение о допущении его к испытанию в химии и физике и о приеме в медико-хирургическую академию. При этом он представил модель изобретенной им гидростатической машины, которая могла бы применяться в деревнях для поливки полей при засухе и для других надобностей. Подвергнутый испытанию, Власов „оказал такие сведения, которые доказывают отличные природные его способности, подающие надежду, что при надлежащем руководстве и с помощью учебных пособий

приобретет он важные успехи и через то сделается полезным для общества". Но президент академии Виллие, находя, что он нуждается в систематическом образовании, ибо „не может объяснить ученым языком явлений вещественного мира", предложил поместить его в педагогический институт.

Так как путь в учебное заведение Власову, как крепостному, был закрыт, власти возбудили ходатайство перед помещицей об его освобождении, на что она согласилась, при условии если Власов уплатит ей за себя и жену 5000 р. Государь приказал дать Власову свободу, а Скульской выдать зачетную рекрутскую квитанцию с правом ее продажи. Власов был определен в медико-хирургическую академию по фармацевтической части. Способности вскоре выдвинули его на должность лаборанта при профессоре химии. Власовым сделан был ряд открытий и изобретений в области физики и химии: новый способ добывания серной кислоты, химический состав для снимания лака со старых картин и для наведения лака, способ составления хороших и дешевых чернил и красной краски, способ замены сложных паровых машин более простыми и гораздо более дешевыми, способ усиливать действие электрических машин и распространять его на большие расстояния, наконец, дешевый состав, примесь которого к воде позволяла очень быстро тушить самое сильное пламя.

Повидимому, большая часть докладов Власова об его изобретениях осталась „погребенной втуне между архивными делами бывшего министра просвещения". Может быть, поэтому Власов умер в безвестности.

Г. КРУГЛОВ [95]).

Герасим Круглов, крепостной князя Кропоткина, был отдан барином в московское земледельческое училище, которое он окончил блестяще, с золотой медалью. Директор училища употребил все усилия, чтобы убедить князя дать

Круглову вольную и открыть ему доступ в университет: „Круглов наверное будет замечательным человеком,— говорил директор,—быть может, гордостью России. Вам будет принадлежать честь, что вы оценили его способности и дали такого человека русской науке".— Он мне надобен в моей деревне,—отвечал помещик на настойчивые ходатайства за молодого человека. В действительности, при первобытном способе ведения хозяйства, от которого Кропоткин ни за что не отступил бы, Круглов был ему совершенно бесполезен. Он снял план имения, а затем ему приказали сидеть в лакейской и стоять с тарелкой в руках за обедом. Конечно, на Герасима это должно было сильно подействовать. Он мечтал об университете, об ученой деятельности. Барыня же находила особое удовольствие оскорблять Герасима при всяком удобном случае. Раз осенью порыв ветра открыл ворота. Она крикнула проходившему Круглову: — „Гераська, ступай, запри ворота"!— Герасим резко ответил ей: — На то у вас есть дворник!—и пошел своей дорогой. Его немедленно заковали и посадили под караул, чтобы сдать в солдаты. „Прощание с ним стариков-родителей было одной из самых тяжелых сцен, которые я когда-либо видал", пишет известный революционер Кропоткин. На этот раз судьба оказалась справедливой. Николай I умер, и военная служба стала менее тяжелой. Замечательные способности Герасима были скоро замечены, и через несколько лет он стал одним из главных письмоводителей и, в сущности, душой одного из департаментов военного министерства.

Впоследствии, по прихоти судьбы, Круглову удалось оказать серьезную услугу своему бывшему барину, рисковавшему не получить генеральского чина. Княгине сказали, что тут может помочь только письмоводитель, который фактически руководит департаментом и которого зовут Герасим Круглов. „Представь себе,—рассказывала княгиня своему пасынку,—наш Гераська (я всегда знала, что у него большие способности!) Пошла я к нему и сказала

о деле, а он мне в ответ: — Я ничего не имею против старого князя и сделаю все, что могу для него". И сдержал свое слово.

А. НИКОЛЬСКИЙ [80]).

Крепостной саратовского помещика Талызина, А. Никольский за свое сочинение „Хозяйственное описание Балашовского уезда Саратовской губ." в 50 годах получил золотую медаль от ученого комитета министерства государственных имуществ. В предисловии к этой книге сказано: „Чтение этого труда показывает, что сочинитель не только человек наблюдательный, внимательный, вникавший в быт народа, но, кроме того, приготовленный учением к основательным исследованиям".

Этим трудом А. Никольского приходилось пользоваться позднейшим исследователям. На заглавном листе его обозначен своеобразный титул Никольского: „Крепостной человек сенатора Талызина".

Крепостные поэты и писатели.

Т. Г. ШЕВЧЕНКО [1]).

Т. Г. Шевченко родился в 1814 г. в семье крепостных помещика Энгельгардта. Детство он провел в деревне Кирилловке Звенигородского уезда Киевской губ. Все его невеселые детские воспоминания связаны с этим местом. С раннего возраста жизнь не улыбалась Шевченко: гнет семьи, гнет материальной нужды, крепостного права и самодержавного произвола — все это вынес он на своих плечах. Правда, дарования его не погибли, но воля надломилась, испытания не закалили, а ослабили его. Когда он получил полную свободу и возможность развернуть свое творчество, было уже поздно.

С 9-ти лет, после смерти матери, Шевченко остался сиротой, хотя отец его и прожил еще два года. В семью вошла мачеха со своими детьми, и в доме водворился ад. Из всех детей мужа мачеха особенно ненавидела Тараса за его непокорность и самобытный характер. Отец на смертном ложе охарактеризовал его такими пророческими словами: „Сынови Тарасу из моего хозяйства ничего нетреба; вин не буде обияким чоловиком; з его буде або щось дуже добре, або велике ледащо. Для него мое наслидство або ничего не буде значить, або ничего не поможе".

После смерти отца мальчик остался совершенно одиноким, замкнулся в себе, стал дичиться, с недоверием встречать каждое приветливое слово. Зато кочевая, беспризорная жизнь все теснее сближала его с природой.

---

[1]) 172, 94.

С ранней весны до поздней осени он пас телят и свиней своей мачехи, целыми днями оставаясь в поле с ломтем черствого хлеба в руке. Здесь, у подножия могил, Тарас набирался впечатлений для своего будущего творчества.

Между тем, всячески стараясь сбыть с рук непокорного пасынка, мачеха отдала его в ученье к жестокому и деспотичному дьячку, от которого Тарас в конце концов сбежал.

Бродя по деревням, одинокий мальчик жаждал научиться чему-нибудь полезному. Так попал он к дьякону-маляру, который оказался не лучше дьякона-педагога. В отчаянии вернулся он домой, но через короткое время возобновил свои попытки. Страсть к рисованию, которая обуревала Тараса с раннего детства, толкнула его снова к профессии маляра. Он ушел в деревню Хлебновку, славившуюся малярами, и приютился у одного из них. Последний нашел его способным, но посоветовал предварительно выхлопотать у помещика разрешение на свободное жительство, опасаясь иначе держать у себя крепостного мальчика. Тарас отправился к главноуправляющему имениями Энгельгардта, но тот, поговорив с мальчиком и заметив его ум и бойкость, взял его в число дворовой челяди. Так Тарас в 15 лет лишился той относительной, хотя и несладкой свободы, которой до того времени пользовался.

Набор дворовых производился по требованию помещика, в целях создания из них специалистов в разных отраслях. Еще до отправки к барину детей распределяли по способностям, при чем Тарас превратился на первое время в поваренка. Это не мешало ему удовлетворять своим природным склонностям, которые в конце концов были замечены. После испытания будущих дворовых, в препроводительной ведомости Тарас уже значился „годным на комнатного живописца". Несмотря на такую аттестацию, он был зачислен в комнатные казачки при барском доме в Вильне. Теперь единственною обязанностью живого, непоседливого мальчика было молчать и

сидеть неподвижно в углу передней. И он делал это, мурлыкая потихоньку унылые гайдамацкие песни или срисовывая украдкой картинки суздальской школы. При переездах барина, одержимого страстью к перемещениям, Тарас сопровождал его для сидения в передней, подаванья трубки и других надобностей.

Однако природа брала свое. Тарас рисовал при всяком удобном и неудобном случае. Наконец его выпороли за копирование в ночное время портрета казака Платова и после того отдали в учение комнатному живописцу в Варшаве. Убедившись в больших способностях мальчика, учитель честно сознался барину в своем бессилии научить его чему-нибудь ценному и посоветовал обратиться к известному в то время в Варшаве портретисту, сыну знаменитого живописца екатерининской эпохи, Лампи. Практическое чутье помещика подсказало ему, что выгоднее иметь хорошего художника, чем маляра, и Тарас стал посещать мастерскую Лампи. Но вскоре помещик переехал в Петербург, а вслед за ним по этапу поплелся и Тарас вместе с другими крепостными.

В Петербурге Энгельгардт определил Шевченко, по неотступной его просьбе, на четыре года к „живописных дел мастеру" Ширяеву. Правда, он оказался не лучше прежних дьячков-педагогов, но юноша по праздникам посещал Эрмитаж, а по ночам бегал в Летний сад срисовывать статуи. Здесь он познакомился с художником Сошенко, которого глубоко тронула участь даровитого крепостного мальчика и который положил начало его освобождению и его поэтической карьере. Он познакомил Тараса с малороссийским писателем Гребенкой, представил его конференц-секретарю Академии Художеств Григоровичу, художникам Венецианову и Брюллову, поэту Жуковскому. Все эти знакомства оказали большое влияние на Шевченко. Они развили его ум, поддержали морально, быть может, натолкнули на истинное призвание. Наконец, именно благодаря им, он освободился из-под власти своего помещика.

Барин успел за это время оценить художественные дарования своего крепостного, заказывал ему портреты своих метресс и даже ничего не имел против его поступления в Академию Художеств, куда страстно рвался Тарас. Но Академия Художеств с недавних пор перестала принимать крепостных без предварительного согласия помещиков на их освобождение. Между тем, Энгельгардт не соглашался дать свободу Шевченко. Его влиятельные друзья ничего не могли поделать с упрямцем. Брюллов после переговоров с ним назвал его „самой крупной свиньей в торжковых туфлях" и просил Сошенко побывать у этой „амфибии" и сговориться о цене выкупа, что и было поручено Венецианову. Шевченко временами впадал в тяжелое отчаянье. Однажды он явился к Сошенко в страшном волнении. Проклиная свою горькую долю, он грозил отомстить помещику страшной местью и в таком состоянии ушел на свой грязный чердак. Узнав об опасных настроениях Тараса, которые могли привести его к преступлению или самоубийству, Жуковский написал ему успокоительную записку, которую Тарас хранил у себя в кармане, как святыню.

Между тем торг с помещиком продолжался. Наконец сошлись в цене, и тогда Жуковский обратился к Брюллову с просьбой написать с него портрет с тем, чтобы разыграть его в частной лотерее. Брюллов с радостью исполнил его просьбу, и вскоре портрет был разыгран за 2.800 р., которые и послужили выкупом за талант Шевченко. Портрет Жуковского был разыгран между членами императорской семьи. Шевченко получил свободу в 1838 году. В благодарность к Жуковскому он посвятил ему впоследствии свое любимое произведение „Катерину".

Сошенко так описывает радость своего друга:
„В нашем морозном Питере запахло весной. Я открыл окно, которое было вровень с тротуаром. Вдруг в комнату мою, через окно, вскакивает Тарас, опрокидывает моего Луку-евангелиста, чуть и меня не сшиб с ног, бро-

сается мне на шею и кричит: свобода! свобода! — Чи не здурив, кажу, ты, Тарасе?

А он прыгает и выкрикивает: свобода! свобода! Понявши, в чем дело, я уже с своей стороны стал душить его в объятьях и целовать. Сцена эта кончилась тем, что мы оба расплакались, как дети".

После освобождения Шевченко поступил в Академию Художеств, но наряду с этим стал развиваться и его поэтический талант. В 1840 году вышел уже „Кобзарь", лучший дар украинской музы Шевченко. Встреченный холодно петербургской критикой, „Кобзарь" нашел, однако, глубокий отклик в Малороссии. Шевченко встречали на родине с большой теплотой и почетом. Это были светлые годы его жизни, награда за все его тяжелое прошлое. Но радость не была длительной. За участие в Кирилло-Мефодиевском обществе, интересовавшемся развитием славянских народностей, и за свои нелегальные стихотворения, Тарас был арестован и сослан в Оренбургский край в Орскую крепость. Ему запрещено было писать и рисовать. Долгие годы пустой жизни, лишенной духовных радостей, сломили волю этого живого, экспансивного, но не стойкого человека. Он пристрастился к алкоголю. Когда пришло освобождение, через десять лет, его организм был надорван, душа устала. Он поселился в Петербурге и на свободе предался поэзии и искусству, но уже без прежнего таланта. Лучше „Кобзаря" он ничего не создал. Умер Шевченко 26 февраля 1861 г., через неделю после отмены крепостного права.

И. СИБИРЯКОВ [1]).

Не слишком выдающийся поэт, он же и актер императорской сцены — И. С. Сибиряков испытал на себе весь гнет крепостных отношений. Будучи крепостным одного рязанского помещика, он обучался в московском

[1]) 141, 22.

народном училище, потом был отдан в кондитерскую, а позднее играл несколько лет на подмостках крепостного театра. Во время заграничных походов 1813 — 1814 г. он сопровождал своего барина, Д. Н. Маслова, в Германию и Францию, почти самостоятельно в несколько месяцев научился немецкому языку и писал патриотические стихотворения, которые подносил генералам, вероятно, не без затаенной мысли получить таким образом свободу. Впрочем, искренность его патриотизма вряд ли может быть поставлена под сомнение, так как по слухам он отверг лестные предложения, сделанные ему за границей, и предпочел вернуться в Россию „честным, но крепостным человеком".

Положение Сибирякова стало известно русскому интеллигентному обществу благодаря Свиньину, который напечатал его стихи и биографию в „Трудах Общ. Любит. Русск. Слов." в 1818 г. и в „Отечественных Записках" 1819 г. Общество откликнулось активным сочувствием. В судьбе поэта приняли участие Жуковский, Вяземский, Тургенев, Глинка и гр. Милорадович. Переписка последнего с помещиком Масловым по вопросу об освобождении Сибирякова представляет большой интерес.

„М. Г. Дмитрий Николаевич, — писал Милорадович, — принадлежащий вам крепостной человек Иван Сибиряков прислал на имя государя императора в честь е. в. стихи своего сочинения. Стихотворение сие показывает, что сочинитель имеет дарование и способности, достойные одобрения. Многие почтенные любители отечественной словесности приемлют живейшее участие в положении Сибирякова, и я с своей стороны почел приятной обязанностью узнать мнение ваше насчет судьбы сего человека: не расположены ли вы продать его и за какую цену? В таком случае он куплен будет для того только, чтоб получить в то же самое время свободу, которой он столько достоин. Не думаю, чтобы Сибиряков в нынешнем его звании мог быть вам необходим; ибо человек, которого дарования вывели из круга подобных ему

и который по чувствам и мыслям своим выше своего состояния, не может уж быть полезен в оном. Дарование свободы ее заслуживающему есть подвиг приятный для всякого благородного сердца... Мне приятно надеяться, что, занимая почетное звание губернского предводителя, вы сами первый захотите освободить возникающее дарование, которое может принести большую пользу обществу, будучи на свободе, и, напротив, совершенно будет для оного потеряно в состоянии рабства".

На это письмо Маслов ответил следующее:

„Письмо вашего сиятельства о крепостном моем человеке И. Сибирякове, удостоенном вашего внимания стихами его сочинения, присланными на имя государя императора, в честь е. в., я имел честь получить. Долгом поставляю уведомить в. с., что означенный Сибиряков по всей справедливости дарованиями заслуживает одобрения. Он, с немалыми издержками будучи воспитан в московских училищах, приспособлен мною к письмоводству и теперь прекрасным отправлением оного и честным поведением заслужил совершенное мое доверие; почему я не решился бы ни за какую цену его продать опять в крепостное право. Но почитая священной обязанностью способствовать счастью человека, своими достоинствами умевшего в почтенных любителях отечественной словесности снискать участие к его освобождению, я поставляю приятным долгом содействовать к общему их удовольствию; в особенности лестно для меня исполнить угодное вашему сиятельству. Но как Сибиряков обучен еще и кондитерству, почему для занятия должностей, ныне им отправляемых, должно заплатить значительную сумму, каковые расходы при неизбыточном моем состоянии очень чувствительны, то по всей справедливости считаю непревосходною цену получить за него 10.000 рублей„...

Такая сумма действительно и была внесена доброжелателями поэта помещику Маслову в 1821 г.

ЕГОР АЛИПАНОВ [1]).

Крепостной поэт первой половины XIX века, Егор Алипанов, интересен для нас совершенно особым, специфическим интересом. И неудивительно, что именно в наши дни имя его внезапно выплыло из безвестности.

За целое столетие до октябрьской революции сложил он свой гимн заводу, гимн процессу производственного труда. Целая плеяда порожденных пролетарской революцией поэтов, черпающих свое вдохновение в грохоте машин и адском пламени заводских печей, должна признать в нем своего родоначальника. И еще Алипанов интересен нам той нотой социального протеста, которая прорывается в его поэзии. Правда, она не разрослась в грозную мелодию революционной песни сегодняшнего дня, она не достигла и того могучего пафоса, каким проникнута революционная лирика другого крепостного поэта, Шевченко, — но тем не менее эта сторона поэзии Алипанова полна для нас смысла и значения.

Заводской труд далеко не единственная тема поэзии Алипанова. Он поэт-крестьянин и поэт-рабочий. Это редкое сочетание находит себе объяснение в условиях жизни того времени, когда крепостной мог заниматься полевыми работами и в то же время принимать участие в несложных заводских операциях еще примитивного тогда производства.

Алипанов родился в 1802 г. в Калужской губ. крепостным Мальцова. Отец его был мастеровым на горном заводе. Ту же профессию унаследовал и сын. Умный и развитой юноша быстро выдвинулся и получил должность по сбыту заводского чугуна. Это дало ему возможность совершать ежегодно на барке путешествия в Петербург. Кругозор его сильно расширился, запас впечатлений обогатился. Петербургские стоянки пробу-

[1]) Сведения о Егоре Алипанове мы заимствовали из интересной статьи Леонида Гроссмана „Крепостные поэты", напечатанной в журнале „Новый мир" 1925 г. № 3.

дили страстный интерес к литературе. Алипанов изучил не только произведения лучших русских поэтов, но даже приобрел солидные познания в истории поэзии и теории стихосложения. В середине 20-х годов он уже настолько овладел стихом, что его стали печатать в некоторых журналах, в „Отечественных Записках", „Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду" и др.

В 1831 году Российская Академия Наук наградила крепостного поэта за его басни серебряной медалью с надписью: „За похвальные в российской словесности упражнения" и издала том его фабулистических опытов. В то же время Академия возбудила ходатайство перед собственником Алипанова о его освобождении. Поэт получил вольную. Дальнейшая жизнь его была полна тяжелой борьбы за существование, которая не позволила ему развернуть до конца свои большие возможности. Алипанов умер, не допев своих песен. Имя его, мало известное при жизни, было окончательно забыто после смерти.

Алипанов был сын своего времени. В стихах его много манерного и искусственного. Притом богатые имитаторские способности помогли ему усвоить самые разнообразные поэтические стили и формы. Он писал хвалебные оды, идиллии, элегии, сатиры, басни, эпитафии, эклоги. Во всем этом было много условного, но в то же время много чутья и понимания различных стилей и литературных приемов пушкинской эпохи. Друг Пушкина, Дельвиг, не без барского презрения отметил, что „этот поэт-поселянин" осмелился заговорить „высоким штилем", затронуть темы и настроения, чуждые той массе народной, для которой только и могут быть предназначены его произведения, ибо „люди высших званий найдут в произведениях его только несовершенство и тщетное усилие достигнуть недостигаемого". Наше время нашло другой подход к поэту-самоучке. Однако, интерес к нему зиждется не на его умелых подражаниях, а на том новом и своеобразном, что внес он в русскую поэзию, открыв в ней „первую страницу пролетарского творчества".

Алипанов описывает коллективный производственный процесс на чугунно-литейных и стеклянных заводах крепостной эпохи. Вот отрывок из его стихотворения, посвященного Людиновскому горному заводу:

„Не Этна ль пламенем зияет?
Там искры с шумом вверх летят,
Клокоча, лава прах снедает
И вихри звезд златых кипят.
Таков завод Людинов горной,
Там дым густой свет неба тмит,
Там пламем дышит горн огромный,
И млатов стук, как гром, гремит.
Река огня в отверстье льется
Мехов гул томный раздается,
И озеро огня стоит,
Народ всегда в трудах кипит.
Здесь точат копия стальные,
Мечи воинственных полков...

В других стихотворениях Алипанов описывает более просто и реально весь процесс заводской работы, с ее примитивными приемами, останавливаясь подробно и любовно на каждом ее этапе. Попутно он зарисовывает внешнюю обстановку завода и быт подневольной рабочей массы. И несмотря на несовершенство стиха, „производственная лирика" этого безвестного и далекого крепостного поэта звучит в унисон с родственной ему лирикой современных певцов пролетарского труда.

Вдохновение, охватывающее Алипанова в заводской мастерской или при виде бурлаков за работой, не означает еще, что мир с его социальными несправедливостями приемлется им целиком и безоговорочно. Сквозь все это кажущееся благополучие, сквозь все поэтические прикрасы его хвалебных од прорываются порой ноты протеста, „горькие раздумья о человеческом неравенстве, о власти денег, о тяжкой неправде существующих взаимоотношений". Эти ноты звучат сильнее всего в сатирических отрывках Алипанова и в морали его басен. „Не худо злым давать поменьше сил", „Молчи, проглотят, —

свет таков", „С таким судьей через две недели зубастые беззубых съели",— таковы заключительные строки некоторых из них.

Или еще:

„За пляску нежилась Фиделька у господ;
Барбос, хранящий двор, прикован у ворот,
А потчуют его костями лишь на стуже.
Вот правда светская: полезному жить хуже"...

И печальную участь крепостного поэта отразил Алипанов в своих стихах. В глухом лесу, в осеннюю непогодь бредет нищий музыкант, обездоленный жизнью. Лишь суму да гитару оставила она ему. И с горечью задает он себе вопрос: „Чем откупщик меня умнее? А в счастьи он живет"...

Так с душой, полной песен, но скованной цепями рабства и тяжелой нужды, ушел незамеченным из жизни этот даровитый поэт.

Н. Ф. ПАВЛОВ [1]).

Н. Ф. Павлов, даровитый писатель, беллетрист и критик, был сыном крепостного и грузинки, которую привез с собою из персидского похода граф Валерьян Зубов. В детстве он отдан был вместе с сестрой в обучение в московское театральное училище, где развернулись его дарования. Директор училища, Кокошкин, обратил на него внимание и дал ему возможность посещать университет. Это не мешало, впрочем, Кокошкину употреблять способного юношу в качестве лакея. Во всяком случае О. С. Аксакова свидетельствовала, что „за обедом у директора он стаивал за ее стулом с тарелкой в руке". По окончании театрального училища он состоял более двух лет артистом императорских театров, в 1825 г. он окончил московский университет, некоторое время служил, затем был сослан в Вятку за найденные у него „вольнодумные бумаги", после чего снова поселился в Москве.

[1]) 3, 124, 73, 115, 11.

Как беллетрист, Павлов известен главным образом своей книгой „Три повести", вышедшей в свет в 1835 г. Из них одна повесть „Именины", переизданная в наши дни, представляет особый интерес. Она трактует вопрос о „крепостной интеллигенции" в трагических тонах, изображает горестную судьбу талантливого крепостного музыканта, проигранного барином в карты. Эта повесть, интересная и сейчас, в то время должна была произвести глубокое впечатление. Все журналы отметили появление книги Павлова. Белинский говорил о молодом писателе сдержанно, но все же причислял его к „немногому числу наших отличных прозаиков". Пушкин считал „Три повести" „первыми замечательными русскими повестями, ради которых можно забыть об обеде и сне". Цензор получил выговор, и перепечатка повестей была запрещена, а виньетка, украшавшая эпиграф „Домашние дела" и изображавшая чудовище (крепостное право), поражаемое кинжалом от руки невидимого, была уничтожена. Перу Павлова принадлежат и другие беллетристические, а также критические произведения; некоторые из них заслужили ему славу блестящего критика. Известны также его четыре письма к Гоголю, написанные под живым впечатлением происшедшего в последнем духовного перелома. Кроме того, Павлов был хорошим переводчиком, в частности, Шекспира. Павлов был женат на известной писательнице Каролине Павловой.

Протестанты из крепостной среды.

Более или менее сознательный протест против крепостного права требовал известной интеллигентности. Стихийных протестантов было очень много. Об этом свидетельствует вся история крестьянских волнений на протяжении десятилетий. Но даже главари крестьянских бунтов сплошь и рядом были более волевыми, более темпераментными типами, чем масса, но мало возвышались над ней в интеллектуальном отношении. Здесь же мы имеем в виду именно таких сознательных протестантов, худо ли, хорошо ли пытавшихся осмыслить свое положение, обобщить его и сделать из него выводы. К сожалению, в огромной мемуарной литературе почти не встречается указаний на подобные типы.

СЕМЕН ОЛЕЙНИЧУК [181]).

Олейничук, крепостной помещиков Собещанских Винницкого уезда, Подольской г., родился в 1798 г. Со всеми ужасами крепостного права он познакомился с детства на собственном опыте. Когда ему было 20 лет отец без ведома помещика отдал его в винницкую гимназию. Здесь он пробыл шесть лет, приобретя много знаний, в том числе знание трех языков: французского, латинского и польского. Образование открыло ему глаза на сущность крепостного права, вызвав в чуткой душе юноши, знакомого с этим институтом на практике, глубокое возмущение, определившее его дальнейшую участь. Перед ним возник вопрос, разрешению которого он посвятил всю свою жизнь: как самому выбиться из крепостного звания

и как избавить от него своих единоплеменников (малороссов).

В 1824 г. Олейничук был доставлен из Винницы в имение своего господина. Помещик хотел сдать его в рекруты, но Семен бежал. Он ушел с тем, чтобы найти средства для мирного разрешения мучительного вопроса. Он стал искателем. Позднее он показывал на допросе: „Будучи сам из крепостного звания, имея родных, близких и далеких, в крестьянском быту и будучи, сколько для меня возможно, грамотным, я не мог переносить того положения, в каком находились вообще крестьяне при произвольном и нередко жестоком обращении помещиков и их экономических служителей, и поэтому старался сперва всеми возможными средствами выбиться из крепостного звания и в такой крайности переменял православную мою веру и звание русского крестьянина на польского шляхтича, но это отступление не только не успокаивало меня, но еще больше мучило различными опасениями".

Получив документ шляхтича и перейдя в католичество, Олейничук поступил на должность приходского учителя при костеле, а в 1833 г. снова обратился в православие и стал приходским учителем. Но через шесть лет привязанность к родным заставила его вернуться на родину и отдаться в руки помещика. Здесь он был арестован и предан суду. Нужно думать, что между крепостным и помещиком произошло какое-то соглашение, потому что суд признал Олейничука слабоумным. Наконец в 1845 г. он получил от помещика отпускную. Теперь он был свободен, но ведь крепостное право осталось. „Будучи преследуем по возвращении на родину за бродяжество... говорит он, — я еще более возненавидел крепостное свое звание и хотя получил отпускную, но это меня не успокоило... и я решился заняться описанием оных (преследований крестьян) и составил прошение государю от крестьян, но опасаясь ареста, решил отлучиться в разные места и собрать частные случаи и сведения,

а потом заняться подробным сочинением, чтобы иметь возможность представить много фактов в случае привлечения к ответственности".

С 1846 по 1848 г. Олейничук странствовал по разным городам и монастырям России. Он писал украдкой, надеясь, что по окончании своего сочинения пустит его в ход. Но мечта не сбылась: сочинение, в которое была вложена вся душа и вся жизнь этого человека, несколько напоминающее „Путешествие" Радищева, было у него отобрано в 1849 г. вчерне и незаконченным, сам же он был заточен в Шлиссельбургскую крепость. Здесь он и умер спустя три года.

АНДРЕЙ ЛОЦМАНОВ [116]).

В конце 1827 г. на Верхне-Исетском заводе Яковлева в руки администрации попала оригинальная бумага, свидетельствовавшая о существующем яко бы на Урале тайном обществе. Она была адресована „президенту тайного общества ревнителей свободы вице-адмиралу и магистру 4-х степеней и Совета 500 Мордвинову" и в ней между прочим сообщалось, что „семена свободы сеются на хребтах Урала, и бесплодные скалы превращаются в плодоносные нивы, представляющие приятное зрелище для сеятелей. Свобода, врожденное чувство человека, здесь распространила ветви свои, под сенью коих после трудов ратных спокойно отдохнут сыны ее; свобода... присоединила в число сподвижников своих, кроме уже известных вам, Великий Магистр, еще несколько человек, кои стараниями моими возненавидели династию, властвующую ныне над потомками древних славян, столько же, сколь питают усердие к новому монарху-свободе".

Автором оказался крепостной Яковлева, Андрей Лоцманов, занимавшийся в конторе завода и учительствовавший в заводской школе. На допросе он показал, что все содержание бумаги плод его вымысла и написано под влиянием чтения рыцарских романов и слухов о ма-

сонских ложах, только что закрытых правительством. Действительно, никаких других членов сообщества не оказалось, и Мордвинов попал в президенты его только потому, что имя его пользовалось широкой известностью. Но было ли все это вымыслом или нет, во всяком случае интересен факт, что у крепостного далекой окраины могли возникнуть такие идеи.

Андрей Лоцманов провел детские годы в Москве, так как отец его состоял у Яковлева в должности приказчика. Там мальчик побывал в нескольких пансионах. Он любил читать книги, из которых упоминает о романе Шпица „Рыцари Льва", записке о якобинцах и сочинении Гельвеция „Дух разума". После смерти отца он подал прошение об отпуске его на волю, но получил отказ; желание его поступить на военную службу также осталось без удовлетворения. Эти неудачи в попытках выйти из крепостной зависимости дали толчок мысли о составлении общества для распространения идей свободы. Отправленный юношей на завод, он познакомился там с конторщиком Махотиным, с которым вел беседы о масонских ложах, и эти разговоры привели его к составлению вышеупомянутого документа. Когда последний попал в руки начальства, Лоцманов был арестован и посажен в Бобруйскую крепость, откуда вышел лишь в 1832 г.

ИВАН ЗВОНАРЕНКО [82]).

Звонаренко — настоящий сказочный герой. И в то же время он не больше, чем крепостной малорусского села Алексеевки, принадлежавшего графам Шереметьевым. Судьба его крайне любопытна. Окончив местное двухклассное училище, Звонаренко готовился к поступлению в какое-нибудь учебное заведение, но его не допустили к экзамену, в виду неимения акта об увольнении из крепостной зависимости. Хлопоты остались безуспешными. К Звонаренко стали собираться по вечерам дети местных купцов. Молодые люди играли на скрипках, на гитаре,

пели, читали книги. Купцы с ужасом заметили, что их сынки сильно переменились: не обвешивают, не обмеривают; некоторые из них стали задумываться. Они приписали эту перемену вредному влиянию молодого Звонаренко. Родители-богачи потребовали, чтобы мать запретила сыну вечерние сборы. Зная силу богачей, он и сам просил товарищей не посещать его. Но большой друг его Дидух, сын самого наглого из мироедов, продолжал к нему ходить. Тогда старый и злой Дидух добился своего. В Шереметьевских имениях действовал приказ от главного управления, для того времени замечательный, освобождавший от телесного наказания купцов, мещан, лиц, обучавшихся в школах и вообще принадлежавших к хорошим семействам. Дидух и Бешенцов, жестокий управляющий Алексеевки, исходатайствовали разрешение дать Ивану Звонаренко на полном сходе пять ударов розгами за его развращающее влияние на молодежь.

Узнав про такое ужасное распоряжение, Звонаренко скрылся. Его зачислили находящимся в бегах и постановили по поимке сдать в рекруты, без зачета за семейство. Звонаренко озлобился против крепостного права, против богачей-мироедов. Он сделался жестоким и удалым разбойником. Он производил нападения на помещичьи усадьбы при содействии дворовых. Близко знавшие его объясняли его постоянную удачу крайней обдуманностью всех его действий. В народе ходил слух, что все награбленные деньги Звонаренко отдавал беднякам. Говоря о Звонаренко, народ называл его „Иван Иванович". Но перед этим именем дрожали богатые купцы и помещики, особенно те из них, которые жестоко обращались с крестьянами. Суды были переполнены делами о Звонаренко, но народ охранял своего героя. Все его следы были заметены так, что он делался для полиции совершенно неуловимым.

Народная фантазия видела в Звонаренко какого-то мифического героя. Это был красивый, щегольски одетый мужчина; стан стройный, лицо чистое, руки белые.

Стали говорить, что это какая-то важная особа, преследуемая помещиками за желание дать свободу крепостным (деятельность Звонаренко относилась к 1823—1837 г.г.). Потом он исчез, но в народе еще в 40-х годах ходила о нем молва. Крепостные крестьяне ждали, что Звонаренко принесет им волю.

Странной была судьба этого даровитого человека. „Сначала—стихоплет, гитарист и мучитель женских сердец; потом — отчаянный разбойник; затем — под чужим именем монах, любимец светских дам, и наконец — непомнящий родства Иван, следующий по Владимирке в Сибирь, в сопровождении какой-то влиятельной важной дамы, посещавшей его на этапах и беседовавшей с ним по-французски. Беспредельная Сибирь поглотила его бесследно".

Революционеры из крепостных.

А. И. ЖЕЛЯБОВ [5]).

Андрей Иванович Желябов — самая крупная фигура народовольческого движения. Среди массы дворянской и частью разночинной молодежи, пошедшей в семидесятых годах „в народ", он был одним из немногих, направивших свои стопы не в чуждую ему безликую массу крестьянства, а как бы к себе домой, „на родину". Желябов не только родился крепостным. Он пережил крепостное право со всеми его ужасами, осмыслил и проклял его с детских лет. И с этих лет в душе его загорелось то неугасимое пламя ненависти и протеста, которое привело его к эшафоту. Желябов, если можно так выразиться, потомственный дворовый крестьянин. Он сам дает сведения о своей генеалогии. Оба деда были крепостными. Лишь одна бабка всю жизнь кляла судьбу, что вышла замуж в неволю. Мать была куплена „за 500 рублей и пятак медный". Все родственники были крепостными. Сам А. И., родившийся в 1851 г., состоял в рабстве десять лет.

Все первые впечатления и влияния клонились к тому, чтобы мальчик возненавидел рабство и стал мстителем. Главным воспитателем и учителем его был дед-раскольник. „Он поставил меня в оппозицию с семейством родителей", пишет Желябов. Мать же радовалась этому оппозиционному духу сына. Дядя-оброчный, полувольный человек проломил голову помещичьему шпиону „Полтора-Димитрию". Но наибольшее впечатление оставляли в душе факты безудержного помещичьего произвола. Эти впечатления были тем сильней, что всюду уже ждали волю и считали дни с затаенным дыханием.

„Вот семейные воспоминания детства моего", — пишет Желябов: „Из дедушкина жилища я слышал вопли дяди Василия (лакея), когда пороли его на конюшне... О детстве своем никому не рассказывал, даже друзьям. Я помню, как позднею ночью моя тетя Люба (швея) прибежала к нам в дом и рыдая повалилась дедушке в ноги. Я видел распущенные косы, изорванное платье, слышал слова ее: „Тятенька, миленький, тятенька, спасите". Меня тотчас увели и заперли в боковой комнате. Слыша рыдания любимой тетки, я плакал и бился в дверь, крича: „За что мою тетю обижают?". Скоро послышались мужские голоса. Полтора-Димитрий с людьми пришел взять Любу в горницу... На утро бабушка украдкой отирала слезы; дедушки не оказалось дома... его не было двое суток; возвратился он какой-то особенный. Впоследствии из разговоров старших я узнал, что помещик изнасиловал тетю, что дедушка ходил искать суда и воротился ни с чем, так как помещик в то же утро был в городе. Я был малым ребенком и решил, как вырасту, убить Лоренцова. Обет этот я помнил и был под гнетом его до 12 лет. Намерение мое было поколеблено словами матери: „Все они собаки-мучители"... Сообщу еще несколько голых фактов. Один мой дядя от истязаний бежал за Дунай к некрасовцам... Другой состоял в бегах несколько лет, был случайно открыт, как беспаспортный, и в кандалах возвращен помещику"...

Желябов был гордый и смелый человек, одаренный пылким темпераментом, ясным умом, громадным организаторским талантом и способностью зажигать толпу своим словом. При таких данных семена детских впечатлений разрослись в его душе буйным цветом.

Освобождение застало Желябова в Керченском уездном училище, которое скоро было преобразовано в гимназию. По окончании ее он поступил на юридический факультет одесского университета. Всю кипучую энергию своей натуры Желябов растрачивал на студенческие дела и воспользовался первым же незначительным пово-

дом, чтобы раздуть горючий материал и вызвать яркий протест в студенческой среде. Смелый и безудержный, еще не научившийся конспирации, он вел себя так, что всякому младенцу было ясно, что он автор и душа всей истории. На университетском суде он говорил не как обвиняемый, а как строгий судья. Но это была лишь детская репетиция той речи, которую ему суждено было произнести через десять лет. А веселые проводы парохода, который увозил его в ссылку, совсем не походили на выезд позорных колесниц из ворот дома предварительного заключения и следование их по улицам Петербурга к Семеновскому плацу.

Вернувшись из ссылки в 1873 г., Желябов вступил в кружок Волховского в Одессе, который, подобно кружку Чайковского в Петербурге, ставил своей задачей подготовку к социальному перевороту, игнорируя вопросы политического характера. В 1874 г. он был захвачен волной движения в народ, с целями мирной пропаганды социализма. Разгром этого мирного, чисто паломнического движения привел и Желябова на скамью подсудимых, наряду с прочими участниками большого процесса 193-х. За отсутствием улик он был оправдан.

Мирная пропаганда социализма и сменившее ее „бунтарство" были двумя фазами одного и того же народнического движения. И пропагандисты и бунтари были проникнуты анархическими идеями, были в теории безгосударственниками и смотрели на самодержавную власть, как на пустое место. Но она поспешила дать им свидетельство своего существования. Народникам предстояло изжить ряд иллюзий. Идеализация крестьянства, взгляд на всякого крестьянина-общинника, как на прирожденного социалиста, уверенность в том, что народная масса представляет собой горючий материал, к которому стоит только поднести спичку, чтобы вспыхнула революция, наконец, игнорирование самодержавия и отказ от политической борьбы — таковы были основные догматы народничества. Желябов изжил эти иллюзии раньше дру-

гих. Большой здравый смысл, знание крестьянской среды, подлинное, а не романтическое, как у большинства „кающихся дворян", острая ненависть к самодержавию, к которому он с детства чувствовал „такую же симпатию, как к господам", помогли ему стать на реальную почву. Но и других жизнь толкала к тому же. Дикая расправа правительства с мирными пропагандистами вызвала отпор. Начались вооруженные сопротивления, террористические акты. Это была первая, еще неорганизованная стадия политической борьбы. Оставалось только сознательно вступить на этот путь. И с этого именно момента Желябов приобретает громадное значение, становится тем вождем, каким он остался в памяти поколений.

В 1879 г. образовалась партия „Народная Воля", которая ставила своей основной задачей борьбу с самодержавием, в целях завоевания конституции, как необходимого условия последующей борьбы за социализм. Тогда же решено было все силы сосредоточить на одном ударе — покушении на Александра II. С этого момента Александр II был обречен. В решении этом, как и в выполнении его, Желябов сыграл главную роль.

Желябов отнюдь не был принципиальным сторонником террора. Напротив, он был прирожденным вождем массового движения, обладал редким даром увлекать словом толпу, редким талантом организатора и отлично понимал значение массового движения. Несмотря на совершенно нечеловеческую энергию, которую он развил в течение двух лет, организовав одно за другим ряд покушений на царя, Желябов не переставал завязывать связи и вести пропаганду в самых различных слоях населения. И тут на первом месте стояли рабочие кружки. Для рабочих издавалась им специальная „Рабочая газета". Можно сказать с уверенностью, что при наличности в то время какой-нибудь почвы для серьезного массового движения Желябов отбросил бы террор, как негодное средство борьбы. Но такой почвы не было, и он принял террор и отдался ему со всей цельностью своей натуры.

Все покушения на Александра II, а их было восемь, организованы были под руководством Желябова. В некоторых он принимал и личное участие. Одно из дерзновеннейших было покушение под Александровском Екатеринославской губ. на императорский поезд. Одев личину купца-заводчика, Желябов поселился в Александровске с мнимой женой и двумя товарищами. Они закладывали мины под самым носом сторожей. Успех казался несомненным. Работа была проделана, поезд появился, Окладский дал сигнал, и Желябов замкнул цепь, но взрыва не произошло. В 1880 году после ареста Квятковского Желябов непосредственно руководил покушением в Зимнем Дворце, выполненным Халтуриным. Летом 1880 года он принимал участие в закладке мин под Каменным мостом. При проезде государя через мост Желябов и Тетерка должны быти произвести взрыв. Покушение не удалось, потому что Тетерка не пришел во время. Наконец, в подготовке покушения 1-го марта 1881 г. Желябов принимал самое близкое участие, был душой его, одновременно участвуя в подкопе на Малой Садовой. Но совершенно случайно за несколько дней до покушения он был арестован вместе с Тригони на квартире последнего.

Попав в тюрьму, Желябов нервно ходит по камере и прислушивается. Он ждет. Его арестовали 27 февраля, а 1-го марта стены тюрьмы содрогнулись от взрыва. Александр II был наконец убит.

2-го марта Желябов пишет из тюрьмы заявление прокурору:

„Если новый государь, получив скипетр из рук революции, намерен в отношении цареубийц держаться старой системы, если Рысакова намерены казнить, было бы вопиющей несправедливостью сохранить жизнь мне, многократно покушавшемуся на жизнь Александра II и не принявшему физического участия в умерщвлении его лишь по глупой случайности. Я

требую привлечения себя к делу 1-го марта и, если нужно, сделаю уличающие меня разоблачения. Прошу дать ход моему заявлению. Андрей Желябов.

2 марта 1881 г. Дом предв. закл.

P. S. Меня беспокоит опасение, что правительство поставит внешнюю законность выше внутренней справедливости, украся корону нового монарха трупом юного героя лишь по недостатку формальных улик против меня, ветерана революции. Я протестую против такого исхода всеми силами души моей и требую для себя справедливости. Только трусостью правительства можно было бы объяснить одну виселицу, а не две. Андрей Желябов".

Так Желябов сам отдал себя в руки палачей. Он еще не знал в тот момент о предательстве Рысакова. Какие мотивы руководили им, когда он делал свое потрясающее заявление? Быть может, усталость и безнадежность, потеря веры в результаты победы, быть может, желание сделать более ярким процесс 1-го марта, быть может, просто желание этим безумно смелым жестом бросить вызов врагу, показать ему подлинное лицо революционера...

Так или иначе правительство оказало ему „справедливость" и привлекло к делу 1-го марта. На суде Желябов произнес последнюю из своих блестящих речей, посвященную разъяснению идей и тактики Народной Воли.

3 апреля 1881 года он был казнен.

И. Н. МЫШКИН [87]).

„... Я сын крепостной крестьянки и солдата, видевший собственными глазами уничтожение крепостного права, не только не благословляю правительство, совершившее эту реформу, но стою в рядах отъявленных врагов

его"...—так говорил на суде Ипполит Мышкин. И не только говорил. Жандармы зажимали ему рот, но он прокричал заглушенным голосом последние потрясающие слова своей речи. Закованный в кандалы, запертый в страшных казематах Харьковского централа, Алексеевского равелина и Шлиссельбургской крепости, он не переставал бороться, защищать свое человеческое достоинство, клеймить своих врагов. Деятельность его была непродолжительна, но он больше сделал для революции, чем многие другие. Его имя приводило в трепет врагов и вдохновляло товарищей по оружию. Ибо он был смелый из смелых, самоотверженный из самоотвержен ных герой из героев. И если бы нужно было придумать биографию и тип истинного революционера, то достаточно было бы хотя бы самыми краткими штрихами набросать ряд фактов из жизни Ипполита Мышкина.

Мышкин родился в 1848 г. Воспитание он получил в школе для кантонистов, из которой выходили живыми и неискалеченными только сильные духом и телом. Как способный к наукам, он был отдан в московское межевое училище, которое и окончил. Умный и талантливый, при том одаренный физической красотой, Мышкин приглянулся одному генералу, который взял его к себе в ординарцы и секретари. Генерал оказался изобретателем особой стенографической азбуки, и Мышкин стал стенографом. Окончив службу у генерала, он получил должность правительственного стенографа. Теперь он был независим и имел кое-какие средства. В поисках полезной и серьезной деятельности, он натолкнулся на мысль о создании собственной типографии для издания „хороших" книг. В то время Мышкин еще не осознал своей революционной сущности, не знал, куда направить свои силы. Первым толчком на путь революции был процесс Нечаева в 1871 г., на котором он присутствовал в качестве стенографа от „Московских Ведомостей". Вторым и решающим был приезд в Москву членов нелегального „Архангельского кружка", искавших независи-

мого труда. Это были пять девушек, проникнутых социалистическими идеями и жаждой пропаганды их среди народа. Они просили взять их в типографию в качестве наборщиц. Не много времени понадобилось им, чтобы спеться с живым, умным молодым хозяином типографии. Он не заставил долго упрашивать себя. Весь захваченный радостью подлинной идейной работы, он организовал у себя на широкую ногу печатание нелегальных книг, которые отправлял целыми ящиками в специально для того основанную сапожную мастерскую в Саратове. Эти тюки с „сапожным товаром" живо расхватывались пропагандистами, которые весной и летом 1874 г. двинулись в народ с наивной верой немедленно озарить крестьянские массы светом социалистической идеи.

Саратовская мастерская провалилась, и была установлена ее связь с типографией Мышкина. К счастью, во время обыска его не было дома, и условный сигнал предупредил его о провале. Изумленные жандармы наткнулись на целые залежи нелегальной литературы, а Мышкин в это время был уже далеко. Гибель любимого дела, дававшего ему громадное удовлетворение, нанесла Мышкину тяжелый удар. Но он был не из тех, кто падает духом. Пробравшись нелегально за границу, он задумал там смелый, почти безумный план освобождения Чернышевского из Сибири. Любимый писатель, идейный вождь, заброшенный в глухой тайге,—какое дело могло казаться выше и ценней его освобождения? Личный риск не шел в счет. Мышкин приехал в Россию, переоделся в жандармский мундир, запасся поддельным документом и проехал всю Сибирь до самого Вилюйска, как подлинный ревизор, борясь с злоупотреблениями администрации, пропагандируя свои идеи. Никто не заподозрил его. Но Вилюйский исправник, по слухам, из-за аксельбанта, одетого не на то плечо, или по иным причинам, насторожился и отказался выдать Чернышевского без предписания якутского губернатора. Мышкин сказал, что отправится за ним в Якутск, но исправник навязал ему

умышленно двух казаков-соглядатаев. По дороге Мышкин пытался отделаться от них и бежал, отстреливаясь из револьвера. Но скоро он был пойман и привлечен к большому процессу 193-х.

Мирные пропагандисты, и не помышлявшие еще о борьбе с самодержавием, были грубо брошены в тюрьмы и еще до суда расплатились годами заключения за свою наивную веру. Многие умерли, покончили с собой, сошли с ума, остальные в тюремных камерах использовали поздние уроки, закаляясь духом, проникаясь ненавистью к правительству. Особенное возмущение вызвал гнусный прием, к которому прибег без всякого основания суд, разделив подсудимых на группы и устроив вместо одного большого процесса целый ряд мелких. В виде протеста решили не итти на суд, не защищаться. Не хотели говорить в застенке. Но Мышкин не мог. Он умолял товарищей дать ему право сказать своим врагам в глаза все, что он о них думает, назвать их именами, которых они заслуживают. Ему возражали, что суд будет негласный, его слова пропадут в безвоздушном пространстве. „Я не могу молчать, отвечал он—как хотите... я буду говорить". „Не защищаться буду, а буду нападать... я сын народа, мой отец солдат, моя мать крестьянка, я имею право, я должен сказать им, что народ им не верит, что он ненавидит их, что они злодеи"... „Позвольте мне всего раз... всего одну речь..." И ему позволили...

Суд был негласный. Но пламенные слова Мышкина прожгли стены и вырвались наружу. До сих пор еще эта речь читается с захватывающим интересом, с глубоким волнением. Она характеризует правдиво и ярко народническое движение и причины, его вызвавшие. Умно и тонко, с поразительным упорством отстаивает Мышкин, ежеминутно прерываемый председателем, свое право говорить о народных страданиях и народном недовольстве. Особенно интересно для нас в его речи настойчивое возвращение к народным волнениям, крестьянским бунтам до и после освобождения, которые он перечисляет,

подчеркивает, которые считает одним из важнейших факторов интеллигентского народнического движения. „Причина нашего преступления,—говорит он,—есть народные движения, которые были в последнее время, и наше движение есть не более, как отголосок этих движений". „Общество наше в настоящее время знает только, что был суд и происходит суд над несколькими представителями революционного движения в среде интеллигенции, и ему может показаться, что это движение не имеет под собой твердой почвы, не имеет твердой связи с народом, потому что от общества скрыты другие, более резкие проявления революционного духа в самом народе; а между тем в таких проявлениях в 73—75 г. г. недостатка не было". Прав ли был Мышкин или нет, утверждая, что движение имеет под собой твердую почву, для нас неважно. Но важно его убеждение, что оно может иметь значение лишь как массовое, народное. Быть может, ему, как сыну народа, это было ясней, чем многим революционерам того времени.

Говоря о религии, Мышкин обличает правительство, вынуждающее людей к лицемерию, заставляющее их насильно „под конвоем жандармов шествовать в христианский или иной рай"... Затем он описывает пытки физические и нравственные, которым подвергался он сам и его товарищи по процессу за нежелание отвечать на некоторые вопросы. Он говорит о кандалах, о долгих месяцах одиночки без книг, без свиданий, о товарищах, которые умерли и сошли с ума. На требование председателя не касаться этих вопросов, он восклицает: „Неужели мы ценой каторги, которая ждет нас, не купили себе даже право заявить на суде о тех насилиях, которым подвергали нас?" И, наконец, заканчивает свою речь такими словами: „...Теперь для всех очевидно, что здесь не может раздаваться правдивая речь, что здесь на каждом откровенном слове зажимают рот подсудимому. Теперь я могу, я имею полное право сказать, что это не суд, а простая комедия или нечто худшее, более

отвратительное, позорное, более позорное...“ Председатель кричит: „уведите его“. Жандармский офицер бросается на Мышкина, но товарищи, явившиеся в суд специально для защиты Мышкина, преграждают ему путь. Наконец, Мышкина хватают, тащат, зажимают рот. Но он продолжает заглушенным голосом:.. „более позорное, чем дом терпимости: там женщина из-за нужды торгует своим телом, а здесь сенаторы из подлости, из холопства, из-за чинов и крупных окладов торгуют чужой жизнью, истиной и справедливостью, торгуют всем, что̀ есть наиболее дорогого для человечества“. На помощь офицеру бросается еще несколько жандармов, завязывается борьба. Мышкина вытаскивают из залы суда. Подсудимые один за другим приближаются к решетке и бросают проклятья судьям. Их тоже вытаскивают. В зале шум, крики негодования, страшное волнение, обмороки, истерики среди публики... Председатель, растерявшись, уходит, забыв объявить заседание закрытым.

Речь Мышкина произвела потрясающее впечатление на всех присутствующих, не исключая и судей. Бледные и задыхающиеся, прибежали адвокаты из зала заседаний в тюрьму. „Мы ничего подобного не слыхали,—говорили они. — Надо родиться таким оратором, этого нельзя передать“!..

Мышкина тайком увозят в одну из страшных харьковских централок. И здесь, сидя в каменном мешке, он не унимается. Вечером глубокая, чисто тюремная тишина вдруг нарушается его громким голосом: „Я требую физического труда, я требую мускульной работы“! Никакие угрозы не могут заставить его замолчать. Наконец его утаскивают в карцер. Его заковывают в цепи, мучат. Но не тюремщикам укротить эту бунтарскую душу. Погребенный заживо, Мышкин ищет спасения. Он делает подкоп, роется в земле, как крот, оставляя чучело на своей постели. Все уже готово к побегу, но случайно подкоп открыт. Теперь медленная смерть остается ему в удел. В одиночке, лишенный книг, он решает заставить

своих палачей казнить его. Он оскорбит действием кого-нибудь из начальства и на суде расскажет обо всех ужасах, которые переносят заживо-погребенные в каменных мешках. А потом его казнят. Он просится в церковь и здесь на виду у всех дает пощечину смотрителю тюрьмы. Его избивают тут же до полусмерти, но не казнят, а переводят в другую тюрьму.

В 1880 г. всех централистов в числе 30 человек переводят на Кару. Полгода движутся они по этапам, производя впечатление „грандиозного шествия могучей духовной силы". В Иркутске один из товарищей умирает. Мышкин произносит в церкви над его трупом речь своим могучим и музыкальным голосом, не ослабевшим от двух лет сиденья в централках. Снова он клеймит своих врагов, снова призывает к ответу палачей, разоблачает все ужасы застенков. Никто не осмеливается прервать эту вдохновенную, властную речь. Но к 10 годам каторги, полученным за первую речь, присоединяется еще 15. На Кару он приходит, окруженный ореолом. Товарищи подготовляют побег и ему предоставляют первую очередь. Он добирается до Владивостока, но фамилия его по фальшивому паспорту уже известна властям. Его арестовывают и возвращают на Кару.

На Каре борьба продолжается. В промежутках Мышкин делает все возможное, чтобы своим вниманием, лаской, участием смягчить участь товарищей. Он живо интересуется вопросами революционного движения, ведет переписку с далекой родиной. А в это время его снова судят без его ведома за побег и тайком увозят с Кары.

В 1883 г. Мышкина заключили в Петропавловскую крепость, сперва в Трубецкой бастион, потом в Алексеевский равелин. И в равелине он все тот же. Он предлагал товарищам протестовать против жестокого и беззаконного обращения. Но он был против голодовки. „....Я согласен и голодать,—писал он товарищу,—но вместе с тем будем бросать чем попало в наших палачей, будем кричать,

бить стекла... пусть нас перебьют. Во всяком случае такой протест... не останется без следа для жизни..." Равелинцы расчитывали, что их отправят в Сибирь, но вместо этого их перевели в Шлиссельбург в августе 1884 г. Мышкин понимал, что это конец... „Эта тюрьма—наша могила, говорил он... и чем скорее смерть избавит нас от такой жизни, тем лучше для нас..." И он добился смерти. 25 декабря вечером из его камеры раздался звон тарелки, покатившейся по коридору, за этим последовал шум и возня, голос Мышкина прокричал: „палачи, разбойники! казните меня... не бейте же, казните!" Его судили в крепости военным судом. Здесь он произнес свою последнюю речь.

Уходя на казнь, он вырезал на своем столе: 26 января я, Мышкин, казнен.

Источники.

1. Аксаков, С. Детские годы Багрова внука.
2. Арсеньев, И. А. Слово живое о неживых. — Истор. Вестн. 1887 г. т. 27.
3. Арсеньев. Николай Филиппович Павлов.
4. Афанасьев. Записки. — Истор. Вестн. 1890 г. № 7.
5. Ашешов, Н. Андрей Иванович Желябов. — Материалы для биографии и характеристики. 1919 г.
6. Барсуков. Жизнь и труды Погодина, т. I.
7. Бартенев. Восемнадцатый век, т. II.
8. Беляев, Н. С. Бытовые очерки прошлого.— Русск. Стар. 1912 г. № 10.
9. Бессонов, П. Прасковья Ивановна Шереметьева, ее народная песня и родное ее Кусково.
10. Благово, Д. Рассказы бабушки о пяти поколениях, записанные и собранные ее внуком. СПБ. 1885; то же в Русск. Вестн. за 1878 г.
11. Блок, А. Предисловие к соч. Каролины Павловой.
12. Боборыкин. Большие хоромы.
13. Бобков. Из записок бывшего крепостного. — Истор. Вестн. 1907 г. № 5 — 6.
14. Болотов. Записки, т. I.
15. Ботри. О древностях русских. — Маяк. 1844 г. № 12.
16. Бурьянов. Прогулка с детьми по России. 1839.
17. Бутурлин, М. Д., гр. Записки. — Русск. Арх. 1897 г. № 3.
18. То же. Русск. Арх. 1897 г. № 5—7.
19. То же. Русск. Арх. 1898 г. № 1 и 2.
20. Варнеке. История русского театра, т. I.
21. Васильчиков. Семейство Разумовских. — Русск. Арх. 1884 г. № 2.
22. Вестн. Евр. 1818 г., кн. 23, 24.
23. Вигель. Записки.
24. Vigée Lebrun. Souvenirs, Paris, 1835.
25. Витберг. Записки.—Русск. Стар. 1872 г. № 4 — 5.
26. Водовозова. На заре жизни. Воспоминания, 1911.
27. Воронихин, А. Н. — Русск. Стар. 1885 г. № 3.
28. Воспоминания старого учителя. — Русск. Стар. 1887 г. № 6.
29. Воспоминания Е. А. Хвостовой. — Вестн. Евр. 1869 г. № 8.

30. Воспоминания В. А. Панаева. — Русск. Стар. 1893 г. № 8.
31. Воспоминания Ю. К. Арнольда. — Русск. Арх. 1891 г. № 2.
32. Воспоминания гр. М. В. Толстого. — Русск. Арх. 1881 г.
33. Воспоминания, мысли и признания доживающего свой век смоленского дворянина. — Русск. Стар. 1895 г. № 8.
34. Врангель. Музей Александра III, 1904.
35. Его же. А. В. Ступин и его ученики. — Русск. Арх. 1906 г. № 3.
36. Его же. История одного дома. — Старые Годы. 1913 г. № 4.
37. Его же. Очерки по искусству эпохи Александра I.— Стар. Годы. 1908 г. № 7 — 9.
38. Его же. Помещичья Россия (гл. Искусство крепостных).— Стар. Годы 1910 г. № 7 — 9.
39. Его же. Стар. Годы 1910 г. № 2.
40. Всеволодский. Театр в России в эпоху отечественной войны
41. Вяземский, кн. Соч., т. VII.
42. Его же. Соч., т. IX.
43. Гацисский, А. С. Нижегородский театр.
44. Генерал Измайлов и его дворня. — Древн. и Нов. Россия. 1876 г т. III. № 9.
45. Генерал-лейтенант Лев Измайлов. — Русск. Стар. 1872 г. № 6.
46. Герцен. Былое и Думы, т. I.
47. Его же. Сорока-воровка.
48. Гершензон. Грибоедовская Москва.
49. Голицын, А., кн. Из прошлого. Материалы для истории крепостного театра в Орловской губ. Орел, 1901.
50. Голицын, Н., С. кн. Заметки из воспоминаний. — Русск. Стар. 1890 г. № 6.
51. Головачева-Панаева. Русские писатели.
52. Голос Минувшего. 1913 г. № 5.
53. Голышев, И. А. Воспоминания. — Русск. Стар. 1879 г., т. XXIV.
54. Грабарь, Игорь. История русского искусства, т. III.
55. Дед мой, помещик Сербин. — Русск. Вест. 1875 г., № 11.
56. De Passenans. La Russie et l'éselavage.
57. Державин. Жизнь Званская, 1807.
58. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. М. 1869.
59. Долгорукий, кн. Путешествие в Одессу и Киев. 1810 г.
60. Его же. Журнальное путешествие в Нижний. 1813 г.
61. Его же. Путешествие в Киев 1817.
62. Dow-Clark, Ed. Voyage en Russie, en Tartarie et en Turquie.
63. Драматический словарь. 1787.
64. Дризен, бар. Материалы к истории русского театра.
65. Дубровин, Н. Русская жизнь в начале XIX века. — Русск. Стар. 1898 — 1901 и 1904 г. г.
66. Евреинов. Крепостные актеры, 1911.

67. Екатерина II. Записки.
68. Жильбер Ромм и гр. П. А. Строганов — Русск. Арх. 1887 г. № 1.
69. Житова. Воспоминания о семье Тургеневых. — Вестн. Евр. 1884 г. № 11.
70. Жихарев. Дневник студента.
71. Заблоцкий-Десятовский. Киселев и его время.
72. Загоскин. Тоска по родине.
73. Записки Н. В. Берга, — Русск. Стар. 1891 г. № 2.
74. Записки Вебера. — Русск. Арх. 1873 г.
75. Записки И. С. Журкевича. — Русск. Стар. 1875 г., т. XIII.
76. Записки сельского священника. — Русск. Стар. 1880 т. XXVII.
77. Зоммер. Крепостное право и дворянская культура в России XVIII в.
78. Иванов, М. М. История музыкального развития в России. СПБ. 1910.
79. Игнатов. Театр и зрители.
80. Игнатович. Помещичьи крестьяне накануне освобождения.
81. Из записной книжки гр. Н. Н. Сухтелена. — Русск. Арх. 1876. г. № 1.
82. Из недавнего прошлого слободской Украины. — Киев. Стар. 1896. № 4.
83. Инсарский, В. А. Воспоминания. Русск. Стар. 1874. № 9.
84. Его же. Записки, Русск. Стар. 1894. № 3.
85. Инсарский. Половодье.
86. Итоги XVIII века в России. М. 1890.
87. Каллаш, В. Речи и биографии Бардиной, П. Алексеева, И. Мышкина и др.
88. Каллаш. Обрывки прошлого. — Русск. Мысль. 1901 г. № 11.
89. Киреев. Записки. — Русск. Стар. 1890 г. № 7.
90. Киселев. Записка о крепостном состоянии.
91. Колмаков. Дом и фамилия Строгановых. — Русск. Стар. 1887 № 3—4.
92. Колонтаева. Воспоминания о Спасском. — Истор. Вестн. 1885 № 10.
93. Кони. Придворная труппа актеров Наполеона в Москве в 1812 г.
94. Конисский, А. Я. Биография Шевченко.
95. Кропоткин, П. Записки революционера.
96. Леткова. Крепостная интеллигенция. — Отеч. Зап. 1883 г. 11.
97. Листовский, И. Рассказы из недавней старины. — Русск. Арх. 1884 г. № 2.
98. Ломакин. Г. И. Записки, — Русск. Стар. 1886 г. № 3.
99. М. С. Из поволжской старины. — Истор. Вест. 1907 г. № 8.
100. Мельгунов. Дворянин и раб на рубеже XIX века — Великая Реформа, т. I.
101. Мердер, Н. И. Отжившие типы. — Истор. Вестн. 1890 г. № .
102. Мещерский, кн. Воспоминания. — Русск. Арх. 1900 г. № 6.
103. Михайлов-Шеллер. Перелетные птицы.
104. Михневич. История музыки. 1879.

105. Московск. Ведом. 1797 г.
106. Муромцев, М. М. Воспоминания. — Русск. Арх. 1890 г. № 1.
107. Некрасова, Е. Крепостной музыкант и генеральская дочка. — Русск. Мысль. 1904 г. № 1.
108. Некрасова, Е. Артист Щепкин и литератор Герцен. — Русская Мысль. 1904 г. № 1.
109. Никитенко. Моя повесть о самом себе.
110. Николева, М. С. Черты старинного дворянского быта. — Русск. Арх. 1893 г. № 9 — 10.
111. Новицкий, А. Поляков. — Русск. биографич. словарь.
112. Общественная и частная жизнь Шлецера.
113. Орлов-Давыдов. Биографический очерк гр. В. Г. Орлова, составленный внуком его О. Д.
114. Отчет Академии Художеств от 1 сентября 1860 г.
115. Павлов. Н. Ф. Именины.
116. Пажитнов. Волнения среди фабрично-заводских рабочих. — Арх. Истор. Труда. 1921 г. № 1.
117. Пантеон 1846 г. № 3.
118. Пассек, Т. Из дальних лет, т. I.
119. Пеликан, А. Во второй половине XIX века. — Голос Минувш. 1914 г. № 2.
120. Переписка Булгаковых. — Русск. Арх. 1901 г.
121. Письма мисс Вильмот из России в Ирландию. — Русск. Арх. 1873 г.
122. Платонова, Н. Крестьяне-самоучки. — Арх. Истор. Труда. 1921 г. № 2.
123. Погожев. Столетие организации Московских театров.
124. Пономарев, С. — Н. Ф. Павлов.
125. Протопопов. Из истории нашей общественности.
126. Пушкин. О. А. Кипренскому.
127. Пушкин. Евгений Онегин.
128. Пыляев. М. И. Старое житье. Гл. Полубарские затеи.
129. Его же. Старая Москва.
130. Рамазанов. В. А. Тропинин. — Русск. Вестн. 1861 г. № 11.
131. Риттер. Отзвуки минувшего.
132. Романович-Словатинский. Дворянство в России с XVIII в. до отмены крепостного права.
133. Русская Старина 1890 г. № 10.
134. То же 1872 г. № 6.
135. То же 1875 г. № 9. стр. 212 — 213.
136. То же 1878 г. № 11, стр. 474.
137. То же 1873 г. № 7.
138. Русский Архив 1898 г. № 2.
139. То же 1893 г. № 11.
140. То же 1891 г. № 3.
141. То же 1873 г., стр. 638 — 642.

142. Русский биографический словарь.
143. Рыбкин. Генералиссимус Суворов.
144. Сакулин. Крепостная интеллигенция — Велик. Реф. 1911, т. III.
145. Сборник материалов для истории Академии Художеств, тт. II и III.
146. Сборник Русск. Историч. Общ-ва, т. LXII.
147. Сегюр. Записки. т. III.
148. Селиванов, А. Стар. Годы. 1910 г. 2.
149. Семевский. Крестьяне в царствование Екатерины II.
150. Серяков. Моя трудовая жизнь. — Русск. Стар. 1875 г. т. XIV.
151. Сиротинин. Е. С. Семенова. — Истор. Вестн. 1886 г. № 9.
152. Снежневский. Побеги крепостных. — Нижегородский Сборник. 1890, т. X.
153. Собко. Л. А. Серяков. — Русск. Стар. 1881 г. № 2.
154. Собко. Словарь русских художников.
155. Сомов. Каталог картин. галлер. Акад. Худож. СПБ. 1872 г., т. I.
156. Стародубский. Артистка Семенова. —Русск. Стар. 1873 г. № 7.
157. Старые Годы, 1908 г. № 7 — 9.
158. Стасов, В. — Музыкальный и Театральн. Вестн. 1856 г. № 9.
159. Стасов, В. — Русск. Стар. 1877 г., т. XVIII, стр. 721.
160. Стахович. Клочки воспоминаний.—Русск. Стар. 1896 г. № 5.
161. Сушков. Картины русского быта в старину — Раут, 1852.
162. Театр гр. Каменского в Орле (из записок Бутурлина). — Русск. Арх. 1869 г. № 10.
163. Театральный феномен. — Журн. Драматич. на 1811 г. № 3.
164. Терпигорев, С. Н. Потревоженные тени.— Истор. Вестн. 1890. № 1.
165. Толстой. Л. Н. Детство и отрочество.
166. Тургенев. Муму.
167. Тургенев. Сочинения, изд. Глазунова. Биография.
168. Указы Шереметьева. — Русск. Арх. 1898 г. № 1.
169. Успенский, Д. Помещики и грамотность крестьян. — Русск. Мысль, 1904 г. № 3.
170. Хованский, Н. Ф. Помещичьи и крепостные крестьяне Саратовской губернии.
171. Художественная газета. 1840 г. № 13.
172. Чалый. Жизнь и произведения Т. Шевченко.
173. Черты старинного дворянского быта. — Русск. Арх. 1877 г. № 1.
174. Чечулин, Н. Русское провинциальное общество во второй половине XVIII стол. СПБ. 1889.
175. Шаликов. Путешествие в Малороссию 1803 г.
176. Его же. Другое путешествие в Малороссию. 1804 г.
177. Шереметьев, С. Д. Т. В. Шлыкова. — Русск. Арх. 1889 г. № 3.
178. Шубинский. Самодур прошлого столетия. — Литерат. Вечера, 1912 г. № 3.

179. Штакельберг. Краткий исторический очерк роговой музыки в России.
180. Шуберт. Моя жизнь. СПБ. 1913 г. и Русск. Стар. 1888 г. № 11.
181. Щеголев, Е. Исторические этюды.
182. Щепкин, М. С. Записки, письма, рассказы и материалы для биографии, 1914 г.
183. Щепкин, М. С. Письмо к Герцену. — Гол. Минувш. 1813 г. № 8.
184. Щепкина, Е. Н. Старинные помещики на службе и дома.
185. Щербатов. О повреждении нравов в России.
186. Юшков, Н. Ф. История русской сцены. Е. Б. Пиунова-Шмитгоф в своих и чужих восмоминаниях.

Научная библиотека им. Горького при ПГУ

85/VII 285

Цена 2 руб.

Ж 2-45-13
Ольга Берггольц
Ленинград
(Воспоминания
детских лет)

Тип. газеты «Вестник Ленинградского Совета», 2-я Советская, 7.